نظرية المسرح الحديث

تقديم وتحرير: اريك بنتلي

ترجمة
يوسف عبد المسيح ثروت





نظرية المسرح الحديث ٨

مدخل الى المسرح والدراما

تقديم : اريك بينتلي
ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت



دار الشؤون الثقافية العامة
وزارة الثقافة والاعلام
العراق - بغداد - اعظمية ص.ب ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هـ ٤٤٣٦٠٤٤



طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»

الطبعة الثانية ١٩٨٦ بغداد

تعنون جميع المراسلات
لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العامة

العنوان :
العراق - بغداد أعظمية
ص. ب ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣٥ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

مقدمة

قارىء مثل هذا الكتاب ، او متصفح كتب في مكتبة ، لم يقرر الشراء بعد ، جدير بأن يخبر بما يتوقع ـ ما ينوي المحرر تقديمــه ، وما ينوي تقديمه ممــا يعرفه ويعلم به •

ما هي نظرية المسرح الحديث ؟ دعوني اوزع السؤال على ثلاثة اقسام : ما هي النظرية ؟ ما معنى حديث ؟ وما هو المسرح ؟

الامتناع عن الاجابة استهلالا أمر سهل دائما • (النظرية) ليست نقدا •

هــــذا الكتاب ينبغي الا يكــون مجموعــــة تعليقات على المسرح ، تتناول مسرحيات او كتابا مسرحيين ، (هذا ما كنت استطيع ان اقوله لنفسي في خطتي الخاصة مبكرا) ذلك ان اهتمامي لابد ان يقتصر على المبادىء العامة • مع كلمة (حديث) ثمة مجال للاختيارات : ان نوع الدراما التي ندعوها جميعا حديثة ، يمكن اقتفاء مسارها ، الى منتصف القرن الثامن عشر ، وكثيرا ما حدث ذلك • غير اننا ، على العموم ، نفكر بابسن وما بعده • ان اسبابا تتعلق بالمجال المتيسر ، تقتضيني التفكير كمــا نفكر جميعا ، ومع ذلك ، يسرني القــــول : ان الكتاب الذين اخترتهم ، قد اشاروا الى القرن الثامن عشر ، بقسط وفير مما ســطروه • اما تعبير (المسرح) فهـــو يتخذ انماطا من الفن ، لم تعالــــج هنــا ، كمسرح المنوعات ، وربما السرك (الذي لا يمتلك مسرحا حقا) وهذا التعبير يســتخدم احيانا لتجنب فن يعالج هنا ، هو الدراما • بعضهم ، بعد اتمام قراءة هذا الكتاب سيقول : كان يجب وضع الكتاب تحت عنوان (نظرية الدراما) • مهما يكن من امــر ، استطيع الرد على هذا الزعم بقولي : ليس من كتاب في النظرية الدرامية الخالصــة ، يستطيع توفير مكانة بارزة ، لنقل مثلا لستانسلافسكي او غوردون كريك ، فكلمة (مسرح) قد تنتهي بنا الى متاهة في الجهة المقابلة تماما •

بودي لو أتصـــور أن تعبير (المسرح – Stage) ما زال يــوحي بالرابطة غير المنفصمة بين المسرح (Theatre) والدراما . ولذلك فعنوان هـذا الكتاب هو (نظرية المسرح الحديث) وللكتاب عنوان ثانوي (مدخل الى المسرح الحديث والدراما) يستطيع النصف الثاني منه محو اي اثر مـن الالتباس في العنوان الاصلي (الرئيس) . كلمة مقدمة غير البارزة لم تتخذ طريقها ، الا بعد ان مر تفكيري بالكتاب في مراحل عديدة .

ان من يدعى الى تحرير كتاب في موضـــوع معين ، يعـد الموضوع أمرا مفروغا منـــه ، اليس كذلك ؟ لا بـــد للناشرين ان يعرفوا ماذا يفعلون ، حين يقدمون الدعوات !

وبعد ، ليس منا من لم يسمع بـ (نظرية المسرح الحديث) او بشيء شبيه بها . اذن ، لابد من وجود شيء كهذا .

ان شخصا مثلي عاش قسما كبيرا من حياته مع هذا (الشيء) وسمع كل التعابير التي استخدمت لوصفه كـ (نظرية المسرح الحديث) مؤهل لان يفترض اولا : الشيء موجود هنا ، ثانيا ، انه يعرف بالتأكيـد ما هو . ومع ذلك ، حين تحل اللحظة ، يتعجب المرء .

ان ثمـــة وضعا نود ان نكون قادرين على القول : انه موجود . او هـــو موجود ، على ما يذهب اليه العقلانيون منا ، على اية حال . هذا الوضع ادعوه انا وضعا صريحا .

لو كانت الحياة صريحة والتاريخ كذلك ، لكان كل شيء كما كان ، كل شيء في مكانه المناسب ، وكان التصنيف مرضيا على ما يبدو . اميل زولا ، مثلا ، سيصبح الطبيعة والطبيعية اميل زولا . ولن يكون من تعارض بين النظريـة والممارسة ، لان ذلك لن يكون مباحا . القصص ستمثل المقالات ، والمقـالات ستلخص القصص .

الا ان اميل زولا حالة صعبة نسبيا ، فهو على الاقل ، قد كان من الذين أنعم عليهم ، للمشاركة في مذهب ما، وتحديده ببلاغة وصفاء ذهن، لكن، ماذا عن الفنانين الذين بالكاد يمكـــن ان تحسبهم منظرين ؟ ماذا عـــن الفنانين المنظرين الرديئين ؟ ماذا عن الذين هم كتاب رديئون ؟

قد يظن ان الكتاب الرديئين لن يكون لهم حظ في نطاق كتاب مثل هذا ، على اية حال ، الامر ليس كذلك ، ذلك ان الفنون المسرحية ليست كلها لفظية ، لابد من ان يباح لبعض فناني المسرح ان يكونوا كتابا رديئين ، يقول الطاريء على هذا المشهد : لنغض النظر عنهم ، اذن ، الامر ليس كذلك ايضا ، ان ما يتلمسون في قوله قد يكون جيدا جدا ، وبخاصة من قبلهم ، وربما لان ما قيل مهم ، حتـى ولو بلغ نصفه ، اما اذا لم يكن جيدا جدا ، فربما سيكون مهما في المستقبل لانـه كان ذا نفوذ في الماضي .

اثمة فضيحة في المعيار الاخير ؟ أسيطلب مني ، اذا كنا نتحدث عـن مجرد الاهمية التاريخية ، ان اقصر هذه الدراسة على المسرح التجاري ، بتقديـم وجهات نظر سيّ . بي كوتشراك وهـك بومونت وديفيـد ميريك واضرابهم ، كلا ، احسب ان من الضروري وجود مستويات معينة متمثلة في بناء فكرة كتاب مثل هذا ، لذلك لم ازعج نفسي بذكرهم عند تحديدي لـ « لمسرح الحديث » ، من الواضح كل الوضوح ان فهمي لماهية المسرح الحديث ، كان وما زال مختلفا عن شاري البطاقات في (ويست ايند) او في (برودوي) ، عندما اقول : ان النفوذ مهم بحد ذاته ، واعني بذلك ، مثلا نفوذ كتابات رتشارد واغنر ، انهـا ليست كتابات اعجب بها ، فهي ببساطة كتابات لا استطيع نكران دورها التاريخي ونفوذها ، لذا لا بد من عمل شيء بخصوصها في هذا الكتاب .

اني اضع المسألة بحذر ، لذلك لن يظهر في الكتاب مقتطف مـــن اعمال واغنر ، الا من طريق الاستشهاد به ، في مقال لاثر سايمونز ، ان طالب العلم الذي في اهابنا ، سيصر على تقديم تقرير محدد في مكان ما عن نظريات رتشارد

واغنر ، لان الاخير كانت له نظريات ، على ان يفضل ان يكون ذلك التقرير في موجز بترتيب منسق ومتواز وفي مقارنة بين نظريات واغنر وابسن مثلا .

الا ان ابسن لم يعن بالتنظير ، الذي عني به واغنر فكتب نثرا ، لا اجده انا وحدي قابلا للقراءة ، سواء أكان ذلك بالالمانية او الانكليزية ، فهل لي ان احمل قرائي مشقة الحراثة فيه ؟ انهم ـ على ما اعتقد ـ لن يفعلوا ذلك . لقد اوجز سايموتز واغنر خيرا من واغنر نفسه ، وما فعله مقروء . لذلك فعمله وليس عمل الاستاذ هو الوارد هنا .

شيء مماثل يمكن ان يقال عن ادولف ابيا تلميذ واغنر الذي عرف بالنثر الرديء نفسه والولع بالقولات الفخمة والتجريدات المثالية نفسها . لقد انزل لي سيمونسن آبيا الى الارض برقة ومحبة ، حتى ان اكثر المعجبين بالمصمم السويسري ، سيسرون بما كتبه سيمونسن في الفصل المرفق هنا .

لم يهتم ابسن بالتنظير قط كما قلت . النظرية الابسنية التي كان يقرأ عنها احيانا ، كانت دائما تثير دهشه ، واحيانا غضبه . ان من جاوز عهد طلب العلم في اهابنا ملزم بالاعتراف بوجود شيء مرض كل الرضا يكتنف مؤلفا مقفل الشفتين ، شيء عن فنان ، عن نفسه من خلال فنه فقط .

ان غياب ابسن وتشيخوف وستريندبرغ من هذه الصفحات لا يعني عدم الاحترام . على الضد من ذلك ، فانا احترم قلة كلام ابسن وتشيخوف اللذين كانا متحفظين . اما بخصوص الاخير اود لو اضيف ان الفقرات التي ستستشهد منه بشأن مسرحياته لاتكاد تجد لها مكانا هنا . انها ذات اهمية كأي شيء كتبه ، الا ان تشيخوف ضنين باسرار فنه ومبادئه الجوهرية كشكسبير وموزار .

اما ستريندبرغ فقد جرب يده في النظرية الدرامية ، كما جرب كل شيء آخر ، ولكنه في مقدمة (الآنسة جولي) فقط ابان الشيء الكثير من الاستيعاب

النظري . ان عدم طبع المقدمة هنا يعود الى سببين الاول ، ان الطبيعية ممثلة هنا ، وربما بصورة افضل من قبل زولا . الثاني ، المقدمة المشهورة متيسرة جدا في طبعات (الانسة جولى) وفي المقتطفات المختارة في النقد والنظرية .

وبالايجاز ، كان من الافضل ، ان نلوذ بالدراميين العظام ، مطالبين كلا منهم ان يشرح لنا كيف ، يعمل ، فنه . ان جميع الفنانين مطالبون ، في يومنا الراهن ، بالقيام بهــذا العمل طوال الوقت في الراديو والتلفزيـــون . بينما عظماء الماضي لم ينهضوا بهذه المهمة دائما ، حتى في الكتب ، واذا ما كانوا يفعلون ذلك ، فلم يكونوا يجيدون ما يفعلون . ومن هنا ، فالشخصيات العظيمة ممثلون هنا بكتاباتهم، حين تمدنا تلك الكتابات بأحسن ما يمثلهم وكـل ما ارجـوه ، في ضـوء هـذا الغرض ، ان يكون جدول المحتويات ، اقرب ما يكون للفهم والاستيعاب .

طبيعي ، ان الكتاب يستطيع ان يكون مدخلا ، اعود للكلمـة مرة اخرى . ان طالب العلم في اعابنا يريد ان يقول لبائع الكتب : اعطني كتابا يحتوى على كل ما انا بحاجة للتعرف به في صدد النظرية الدرامية الحديثة . حقا ، ان المرء قد لا يحتاج الى معرفة الشيء الكثير في هذا الحقل ـ وقد لا يحتاج ان يعـرف اى شيء . اما اذا سلمنا بانه راغب في دخول هذا الحقل ، ليكون مسرورا بعد ذلك ، فليطب لي القول :

ان افضل هدف يستطيع الكتاب انجازه حقا ، هو ان يكون مدخلا لموضوع اوسع منه بكثير . فما فكر فيـه برنادشو في المسرح والدراما لا يمكن تكثيفه في صفحات قلائل ، حتى لو قام هو بذلك . من يقرأ كتابة سايمونز البارعة ، لن يستوعب الفاغنرية ولكنه سيتعرف بها . التظاهر بان الامر ليس كذلك لا يقدم خدمة للتربية والثقافة .

يظن العديد من الفرنسيين انهم يعرفون الفلسفة كلها ، بعد مغازلـة وجيزة لمقتطفات من فلاسفة مختارين في « الليسيه » . هذه هي المعرفة اليسيرة المخطرة . ينبغي التربية ألا تقدم للطلبة مقتطفات تبدو قائمة مكتفية بذاتها ، مقتطفات لا تبدو

كذلك ، لانها تهدف الى اجتثاث الحاجة للمزيد من القراءة ، بدلا من خلق مثل هذه الحاجة . مهما يكن مـن امر ، فان اضراب هذه الافكار قـد تحكمت فيما اخترت عند وضعي لهذا الكتاب . لم اتظاهر بأني سآخذ بيد القارىء الى كل مكان، وسأجتاز كل المجال معه ، بل بالحري سعيت الى مده باقباس المجال ، من مختلف المواقع الممتازة ، تحت مختلف الاضواء ، ومن خلال (نظارات) مختلفة .

حتى عندما يكون المؤلفون الذين اخترتهم ، دكتاتوريين سلطويين ، فـان بعضهم سيلغي البعض ، وبذلك ستكون (النتيجة) المطلقة نسبية . لو اراد احدهم ان يصف الكتاب بـ (مجرد حزمة مـن التلميحات) فانني لن افزع اذا استثنيت كلمة (مجرد) .

اذا كان من المهم ألا ادعي باني فاعل شيئاً اكثر من التقديم ، فمن المهم عـلى المستوى نفسه ، ان يكون هذا العمل مستوفيا للجهد والعناية المقتضيين . بعض مؤلفي المجموعات ، لا يستوفون هذا الشرط ، لان المختارات قليلة . ولذلـك يستطيع المرءان يصل الى نتائج المؤلف ، بغير الاطلاع على المناقشة التي ادت الى النتائج . وهذا عمل غير تثقيفي مطلقا . بل على الضد من ذلك . اننا ، باستخدام هذا المنهج ندرب طلبـة امتحان وتلاميذ يستطيعون ان يحفظوا عن ظهر قلـب « وحدات » ارسطو ، لكن ليس لديهم ادنى فكرة عما قالـه ارسطو عن تلـك الوحدات ، في مجملها وسياقها ونتيجتها .

لقد اخترت مقتطفات طويلة لهذا الكتاب ، ولما كان المجال محدودا ، لـم استطع ان اضمنه الكثير جدا من المقتطفات . كان هذا هو الثمن الذي لابد مـن توفيته . وانطلاقا مـن ان هذا الكتاب يهدف الى مجرد التعريف والتقديم ، فا الثمن جدير بحقه من الاستيفاء . انني لم اعين صانعي المسرح الحديث العشرة في وظائفهم العشر ، او المؤرخين الخمسـة بصفتهم التأريخيـة بالقياس للمسرح الحديث .

لنعد الى سؤالنا فيما اذا كان المرء يعرف حقا ما تعنيه عبارة (نظرية المسرح الحديث) ، قلت : ان النظرية هي مسألة مبادىء عامة . أللمسرح الحديث مبادىء ؟ بالتأكيد ، من السهل ان تتصور اي فن ينطلق من مبادىء ، دون ان يكون انطلاقه منها حقيقيا ، فالنصوص المدرسية مليئة بهذه التصورات الزائفة . فهي تعلم ان التعبيري ، قبل رسم صورة ، ينظر الى النقاط الاربع عشرة التي تتألف منها التعبيرية ، فيضمنها في تصميمه . اذا كان قرائي غير محنكين ، قبل قراءة هذا الكتاب ، فآمل ان يكونوا كذلك بعد قراءته .

ان النظرية هي قضية مبادىء عامة معنى بأمور كثيرة . سأبدأ مرة اخرى بالنفي . لم افترض ان المسرح الحديث كان يماثل كنيسة ما ، ذات مبادىء معينة جرى الاتفاق عليها . كذلك فانا لم أر خليطا من آراء شخصية مختلفة . لقد انبثقت من احساسي بوجود تراث رئيس يدعى الواقعية على الاعم ، ووجود انتفاضات كثيرة عديدة ضدها . اظن ، من السهل ، ان اضع كل شخص هنا ، في هذا الجانب او ذاك من خط المجابهة .

اذا كنت تجنبت ترتيبا زمنيا يمكن ان يوضح مسألة التراث بعض الشيء ، فلأنني اجد في ذلك خطر التقدمية المزيفة . ان احدى الدورات الدراسية المعروفة كانت تدعى في نيويورك (مسيرة الدراما) . هذا النوع من البلاغة يمكن ان يكون له تجسيد في زمن دولا ، الا انه امح الصوت الان . ليس بودي ان عرض واقعيت او اية اختيارات بديلة مقترحة ، يجري الابداع باسره نحوها . قسماه شخوصي لعشرة الرئيسة مرتبة على وفق النظم الابجدي .

ومع أن التراثين الرئيسين للمسرح الحديث سيكونان في نصب انتباه القارىء بصورة متكررة ، ومع ان موضوعات (ثيمات) كثيرة ، ستكرر هنا وهناك في الكتاب ، فانني لم انتق مقتطفات لابرهن على اطروحة ، كما اني لم اسع لحدث ما في مجابهة واقع كلمة نظرية باعتبارها كلمة غير دقيقة وغير محكمة . ان المجال هنا ليس مجال دراسة نظرية النظرية . فلأقل بكلمات وتعابير بسيطة ماذا كان نهج اجراءاتي .

ادراكا مني بان مجالي سيحدد شخصيات بليلة ، اخترت مـن اخترت وفقا لضرب من الاجماع ، بعد جهد المستطاع عن العامل الشخصي • اهمية رتشاد واغنر في تاريخ المسرح ، لاتنبثق من رأيك او من رأيي ، فثمة اجماع حولها ، بل قد يقول امرء انها واقع • اخترت في القسم الأول عشرة اسماء (وهو عـدد مدور جيد) يبدو انها قد نالت مكانة مماثلة جيدة ، مع التوكيد على صحـة المجال الزمني ، والتنوع المكاني ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين •

اما ما سيعرض على ساحة البحث من موضـوعات بالضبط ، فسأحيلها الى الفنانين البارزين انفسهم والى افضل عارضيهم ، ليتكلموا بذواتهم ، مشددا على اهمية مايريدون التشديد عليه حيث يريدون • ان القسم الاول ، على ما احسب ، يوصل بعضا من حس الفنانين الذي يتمثل في تشريح الواقع وتضمينه في الوجود •

ان شيلي ، في عبارته سيئة السمعة ، عن «المشرعين غير المعترف بهم » لم يكن مخطئا تماما ـ فهو بالتأكيد لم يتكلم على لاشيء • ذلك ان كثرة من الامـور اصبحت على ماهي عليه ، لانها قيلت على نحو يماثل ارصدتنا في نظامنا الاقتصادي • وهذا هو اسمى في ان تصبح الحياة اشد الفانتازيات جموحا واقعا صلبا ، واعرب النظريات اموراً تاريخاً مجسما •

اين كان يمكن ان يكون مكان تاريخ الدين ، لو لم يكن هـذا الافتراض الاخير صحيحا ؟ لكن ما يقوله الفانون ، الفانون ، هو ـ جزئيا ليس الا تعميما لما حدث من قبل • ومن هنا ، يتأتى التداخل الطبيعي بين القسم الاول والقسـم الثاني من هذا الكتاب • ذلك ان القسم الثاني يكاد يكون باسره مخصصا للتعميم• هنا يبدو المشرع العظيم في شخص ارسطو ، الذي وضع مثل هذه التعميمات في كتابه (الشعر) • ان غلطة سيئة الصيت هي المسؤولة لعهود طويلة عن الافتراض القائل : ان ما تؤلفه كان بيانا ، نبؤة او كتابا لا يبلى لقواعد (الفن) •

اذا كنت اعتقد ان المسرح الحديث قد تميز بامتلاك ارسطو ، فالقسم الثاني

من هذا الكتاب لابد ان يخصص باسره لكتابة (الشعر) • ولما كنا نفتقد مثل هذه الوثيقة ، فعلى امرء انينتقي اليسير من عشرات الصفحات المعبة بالتعليقات مـــن الالوف المؤلفة من الصفحات • طبت ان لابد لي ، بوجود الكثير مـــن التعليقات الرائعة ، من مقاومة الاغراء بعرض هذه الروعة ، كما كان شأني مع الاغـــراء ل ، استخدام ، هذا الاسم او ذاك من الاسماء المتميزة • ان القســم الثاني لــم يستهدف تصوير الملامح الخاصة بعمل انسان ما ، بل العثور على كتابة تجمع جبها العديد من وشائج القسم الاول • لنقل ما نقوله عن العيانية والخصوصية ، عما ينحو منحاهما فان ماترغب فيه جميعا فيالنهاية هو التعميم •نريد انتنتقل منالخاص

الى العام الشامل ، من الوقائع الى الحقيقة • لاسرع فضيف انني لا اعتبر هـــذه الانتقالة قد حدثت فعلا في القسم الثاني ، باية وسيلة من الوسائل •

كن ما هنالك ، تقديم شيء من العون لجهودنا مـــن اجل تحقيق ذلـــك الاجراء • ان اختياراتي قد تمت ، وفي ذهني ذلك الهدف وحسب •

انها اختيارات شخصية ، على الضد من اختيارات القسم الاول ، لانه مادام بوجود اجماع ، يمكن العمل على وفقه • لقد استند استنتاجي واستدلالي علـــى الخطوط الآتية : ارسطو الحديث لا يمكن ان يكون ميتافيزيقيا ، بل هو مؤرخ • والنظرة الشاملة التي نستهدفها ، نظرة شاملةتاريخية • ومن اجل ألا نفتك كلمة الواقعية ، نحن لا نطالب المؤرخ الا بقدر معين من الواقعية النقدية • يقولي هذا لا اكتم دون شك انحيازي الذي ادى الى تضمين القسم الثاني بمقتطعات من لوكاش وهاوزر وبراندير وروولان وتوكفيل ، ذلك الانحياز الذي ينبغي ان يكون كمـــا هو كائن • ان بدت بعض اجزاء هذه المقدمة بمثابة اعتذار فانا سعيد ، لو انتهت بدلا من ذلك ، لتكون مجرد توضيح •

— ايريك بينتلي —

القسم الاول

صانعو المسرح الحديث العشره

ادولف ابيا

ادولف ابيا ، ١٨٦٢ – ١٩٢٨ صير مـــن نفســـه رائدا للاعداد المسرحي الحديث ، يتمكنه من مسرحة (اعمال) فاغنر بمقتضياتها . كان ، في اول امره ، مصمما ، كما كتب في نظرية المسرح ايضا . كتاباتـه غير واردة هـــنا ، للاسباب المشروحة في مقدمة المحرر . ان ما يلي بالقياس الى المحرر يصلح لان يدافع عن قضية مخطط ابيا ، باسلوب افصح من اسلوب ابيا نفسه ، كما انـــه ذو اهميـــة اضـــافية ، لان كاتبه مصمم بارز للمسرح الامريكي ، هو لي سيموسن ١٨٨٨ – ١٩٦٧ – وهو فصل من كتابه (اعداد المسرح)[1] – ١٩٣٢ . فضلا عـن ذلك ، فان كتابات ابيا الخاصة غير المتوفرة في الانكليزية ، عند اشتهار سمعته ، اخذت في الأونة الاخيرة ، تجد طريقها للطبع . ومن تلك الكتابات كتابه « عمل الفن الحي الانسان معيارا لكل الاشياء » تحرير برنارد هيوت وترجمة هـ ، داوبرايت[2] وسرعان ما أعقب ـ (الموسيقى وفن المسرح) تحرير برنارد هيويت وترجمـــة روبرت . دبليو كوريكان ومارى دوعلاس دركس[3] . كما نشرت مواد لاصل اي حجم كتاب بالانكليزية في وقت مبكر . وربما من اشهرها :

« اعن الحي ام الحياة الساكنة[4] » ترجمـــة : س . اى . رودس في « الحولية المسرحية » ١٩٣٠ – نيويورك .

---

١ – اعيد نشره في كتب الفنون المسرحية – نيويورك ١٩٦٣

٢ – كوال كيبلز مطبعة جامعه ميامي ١٩٦٠

٣ – كوال كيبلز : مطبعة جامعة ميامي ١٩٦٢

٤ – الحياة الساكنة . صور زينية تمثل ازهاراً او ثماراً الخ – المترجم (عن المورد)

آراء أدولف ابيا

لي سيمونسن

الموسيقى بوصفها مشرعاً

كانت الموسيقى بالقياس الى ابيا الواغنري المتحمس ، شأنه شأن باتر ، فنا مثاليا ، تصمح الى مكانته كل الفنون الاخــرى . فقد وجد في درامات ترات النيلونك[1] الموسيقية مفتاح تحرر الفنان بصدد المشاهد . رنا ابيا بصفته فيلسوفا الى عزاء المطلق ، موحده في نوع جديد من الموسيقى الاوبرالية ، وتناغم جديد ينتظم الموسيقى والحوار ؟ ما أن ينفذ الى اسراره ، ويحس بعمق بفواصله الموسيقيــة والحركة النغمية والايقاعية حتى تستطيع هــذه (المستلزمات) ان توفر مؤشرا لا يخطيء لتفسيراتها المشهدية وبذلك لا تقرر شكل الاعــداد المسرحي نفســه فقط ، بل حركة الممثلين ضمنه ، حتى اقل التفصيلات المقتضية للعمل المسرحي وتموجات الضياء التي تثيرها . وجد ابيا باعتباره فنانا حريته في الموسيقى لتشديدها على الجانب العاطفي اكثر من الجانب الواقعي ، وبذلك امدت الموسيقي الفنان بنموذج يستطيع التقرب منه ، الى ان تكون اعداداته معبرة على مستوى مماثل . كان لابد من تحرير الصورة المسرحية (المشاهد) من ضرورة اعادة انتاج خلفيات العمل . كان عليها ان تغير مظهرها ، حتى يجسد كل عنصر منها العواطف المراد اثارتها ، كجزء لايتجزأ من شكلها ولونها وتصميمها العام . ان الزخم التعبيري اى (التعبيرية) هو واحد من مصطلحات ابيا المحببة . وقد اصبح حجر الزاوية ، الذي انشئت عليه تعاليم التعبيرية المسرحية المتأخرة . كتب ابيا يقول : « الموسيقى

(1) كتب (اناشيد انيبلونك) الشاعر فو مكر في القرن السادس عشر : الثقافه الالمانية اوتو زاريك

تجد تعبيرها المطلق في قلوبنا ، مستعملا المصطلح التقليدي لخلص الجوهر العاطفي لوجودنا ، وهذا ما يحدث مباشرة ، حتى ان التعبير عنه مقدس غير ملموس . وحين تتخذ الصور المسرحية اشكالاً فضائية تمليها ايقاعات الموسيقى لاتعود اعتسافية ، بل على الضد ، تغدو متصفة بصفة الحتميه » ؟

ان النظريات التي وضحت المبادىء الجمالية الاساسية لتصميم المسرح الحديث وحللت مشكلاتها التقنية الرئيسة وفحصت حلولها ، وسنّت دستور الحرية ابدي لابرال مصممو المشاهد يعملون تحت رعايته ، ظهرت في مجلدين بعنوانين موسيقيين ظاهريا هما : (مسرحيه الدراما الموسيقيه المعبرة) و (الموسيقى والاعداد المسرحي) . نشر الأول في باريس سنة ١٨٩٥ في كتيب غير مناسب يتألف من احدى وخمسين صفحة ، اما الثاني فمجلد مترجم من نسخة فرنسية ، في ميونيخ سنة ١٨٩٩ . لم يكن لاي منهما حظ من اهتمام القراء بصورة واسعة تضمن اعادة طبعه . ولم يترجم ايّ منهما[1] ، الواقع الذي جعل غوردون كريك كثيرا ينصب من نفسه نبيا على المسرح الانكليزي الامريكي . ان الحصول على الكتاب والكتيب اصبح من الصعوبة ، بحيث انهما اخذا مكانيهما في صفوف نوادر الكتب . الا ان تأثيرهما كان مباشراً ، لان آبيا كان مريحاً متفرداً ، فناناً مبدعاً ذا خيال استثنائي ، كما كان في الوقت نفسه منظراً منطقياً متحمساً . ان كثيراً من افكاره مطموسة بسبب ترجمة بالاسم غير ملائمة مرعبة التشكل ، شأنها شأن معظم الكتابات الفلسفية الالمانية التي تلتبس فيها الافكار حتى ليغدو الامساك بها كالامساك بحرير صغير مدهون بين ساقي انسان . ومن حسن الحظ ان (الموسيقى والاعداد المسرحي) يشتمل على ثمانية عشر رسماً توضيحيا لاعدادات تبرز اوبرات واغنر وتجسد مبادىء ابيا الجمالية بشكلها النهائي الى حد انها اصبحت رؤيا لنوع جديد تماما للاعداد المسرحي والاضاءه المسرحية كانا يومئذ من الغرابة ، كنجوم قارة مكتشفة حديثاً

---

١ ــ لم يعد هذا صحيحا . انظر الملاحظة الرئيسة السابقة . اي ب

في المسرح ، وهي مألوفة الآن . ان هذه الرسوم فيها وحدة وبساطة يمكن ان تكون حرة ضمن من الاعدادات المسرحية بطريقة لم يدركها احد من قبل حتى فاغنر نفسه . ان ممارسي حرفة المسرح قد اهتدوا الى تحليل لم يقرأه معظمهم قط من طريق هذه المنظومة من التوضيحات .

لدى ابيا الكثير من الموسيقى الالمانية الحماسية المعروفة بـ (Schwarmerie) والبلاغة المفخمة التي هي ملء الافواه ، والمزيج المُحير من المفاهيم الفلسفية كـ (الحقيقة الباطنية) والميتافيزيقا الالمانية الترانسندالية[1] ، وقد جرى التعبير عن كل ذلك بصور رومانسية وصوفية (هي ايضا تيتونية نموذجية) كان الغرض منها رفع الفن والطبيعة والشاعر الى المرتبة الطوباوية . ان الفن هو امر باطني خالد ، عالمي خبيء وراء الظواهر ، نوع آخر من الشيء بذاته لا يستطيع غير شاعر منفرد كفاغنر ، خالق الدراما الموسيقية ، من اضفاء المعنى عليه . ان مقتضيات الموسيقى تصبح ضربا من الضرورة المطلقة التي تؤدي الى قواعد الفن الشمولية في العمل الفني الشامل ، اذا ما اطيعت اوامرها .

فهي تعبير عن الخالد في الانسان يمكن ان يولد من جديد وان يجدد نفسه أبد الدهر في حضن الموسيقى . وبالمقابل فان الموسيقى تتطلب ايمانا ضمنيا به .. ان هذا الكتاب وضع لخدمة الموسيقى ، ومن اجل سيده كهذه ليس من حرية غير ذات موضوع ، وكل عمل يهون .. ان الشاعر ، عند تعبيره عن الحقيقة الباطنة التي تكمن خلف كل الظواهر ، يرفض اعادة خلق اوجهها العرضية ، وحالما يتم مفعول هذا الرفض ، ينهض عمل الفن الكامل .. عندئذ ظهر فاغنر . وفي الوقت نفسه الذي ابانت فيه الدرامات الموسيقية شكل الفن المحض ، توكدت قدرة الموسيقى المطلقة (الكلية) التي لم نحس بها ، الى الآن الا بخطر حسير .

---

(١) فلسفة تؤمن ان اكتشاف الحقيقة لايتم عن طريق التجربة والخبرة بل عن طريق الفكر .

الموسيقي وموسيقى وحدها تستطيع مطبع عناصر العرض المشهدي كلها في وحدة انسجامية متكاملة بطريقة تتجاوز تمام التجاوز قدرة خيالنا المضمحل، بغير الموسيقى امكانية هذا الانسجام غير موجودة ، ولهذا فهي غير قابلة للاكتشاف ...

ان الدراما الموسيقية ستصبح بؤرة كل انجازاتنا الفنية السامية ، وستركزها كأشعة الضوء المتبلورة في العدسة .

مثل هذه النبوءات والبيانات تجلجل في نظريات ابيا ، برتابة فاغارية احيانا ، وفي احيان اخرى ، تبدو فيها نظرياته كسيناريو لدراما موسيقية اخرى، حيث انعان البطل ، تقوده الهة الموسيقى ، يخطف كرأ من حراسها الرقباء ، كنزا خيّرا ، ليس ملعونا ، لمسته السحرية تستطيع ان تنير بالتجلي ليس الفن فقط ، بل المسرح والعالم بأسره . ان ثلثي (الموسيقى والاعداد المسرحي) مخصصان لتأمل مستفيض يتناول مستقبل الدراما الموسيقية . يتقبل ابيا بيروت[1] تعبيرا مطلقا للثقافة الالمانية ، كما يستغرق في تحليل دقيق للثقافة الفرنسية ، مبينا كيف يمكن للموسيقى الالمانية من اثارة الطبيعة الدفينة لدى الموسيقيين الفرنسيين ، كيف ان حساسية الفنان الفرنسي بالشكل الجوهري ممكن ان تحطم لامان من اعتمادهم الغريزي على الواقعية . فهي بايروث في (السيوم) الشاعر العالمي ، على الأمتين ان تقودا معا دوره فنكية من الدرامات الموسيقية ، المعروض انه لن تنتهي ، من اجل التحليق بإلهام فاغنر الاصيل الى اسرى التعبيرية المتضمنة في موسيقاه .

وفي الوقت نفسه يرينا ابيا قدرة (غالية)[2] اصيلة في التحليل الموضوعي يستخدمها لتوضيح المشاكل الجمالية التي تعترض مصمم المشاهد والوسائل التقنية المتيسرة لحلها . وهنا يشرّح بمباشرة مدهشة العناصر التشكيلية في

(١) مدينة ريتشارد فاغنر

(٢) نسبة الى الشعب (الغالي)

الصورة المسرحية ، انه بعمله هذا متوقع تحصيل القاعدة الراهنة لتقنية الاضاءة المسرحية وبلخص بدقة الطريقة التي سلكتها ، لاعتبارها وسيلة محتمة لتوحد الاعدادات المسرحيه بايحاء المزاج والجو فحسب ، بل بصفتها منهجاً لتوكيد القيم الدرامية للتمثيل ورفع مستوى استجابته العاطفيــة • ان الصفحــات ١" ؟ والعشرين الاولى من كتاب ابياليس سوى الكتب المدرسي لحرفة المســـرح الحديث ، قدم لها نهجا جديدا لمعالجة مشكلاتها وحلا جديدا لها ايضا •

٢ ــ العناصر التشكيلية

المشكلة الحسابية لتصميم اساطر ، على ما اوضح ابيا ، مشكلة تشكيلية• ان مهمة المصمم تتضمن في اقامة علاقة سببية بين الاشكال في الفضاء ، تلك الاشكال التي يمتاز بعضها بسكون وبعضها بالحركة • اما المسرح نفسه فمكان محصور بينما التطيم يجب ان يكون فعلا ذا ابعاد ثلاثة • واذن فقواعد الفن التصويري لاقيمة لها ، اما الوهم المرسوم للبعد الثالث فيكون سليما في الصورة المرسومه ، حيث يستطيع ان يستثير الفضاء والكتلة ، ولكنه يرفض فورا عند الاعداد على المسرح حيث يصبح البعد الثالث حقيقيا •

العناصر التشكيلية في التصميم المشهدي ، كما حللها ابيا اربعة : المشـــهد المرسوم المتعامد الخطوط والارضــة الافقية والممثل المتحرك والفضاء الذي يشمل الجميع • المشكلة الحسابية التي اشار اليها وحدة : كيف يمكن الجمع بين هذه العناصر الاربعة للوصول الى وحدة لاشك فيها ؟ لقد ادرك شأنه شأن دوق ساكس مايننجن • ان عناصر الاخراج التشكيلة تظل مرتبكة دونما اصلاح اذا تركت لحالها • نظر الى المسارح التي حوله فرأى ان رسام المشاهد في يومه كان لايمس شيئا غير تقطيع صورته الاصلية الى العديد من القطع التي يضعها على المسرح ، متصرا من الممثل ان يحد به طريقا بينها على قدر مايستطيع • اما ستارة المسرح الخلفية المرسومة فكانت الجزء الوحيد من مجموع المشاهـــد المرسومة في منجى عن المساومة المضحكة • طبيعي ان رسام المشاهد ، كان مهتما

بصفته رساما ان يعرض العديد من امتدادات قماشه الرسم غير المحطمة قدر المستطاع . كان موضع عنايته يتركز نحو الوسط بين قمة المسرح وارضيته ، في نقطة يكون فيها خط رؤية معظم الصدر ملائما لاقصى حد من التأثير البصري . بينما الممثل يعمل في نقطة على ارضيه المسرح حيث الديكورات المرسومة ليس لها الا اقل تأثير . وطالما كان التوكيد في الاعداد المسرحي يستند الى الديكور المرسوم ، فان الصورة غير الحية ليست سوى توضيح ملون يدفع النص اليه بعد ان يبعث الممثل الحياة فيه . ومن هنا يصطدمان ، لايلتقيان ابدا ، ولايؤلفان اي تفاعل ذي قيمة درامية مهما تكن سيره . بينما يجب ان يمتزجا على حسب تعبير ابيا .

« ان الاقدام الحية تدوس هذه الالواح . كل خطوة من خطاها تحملنا ندرك عدم كفاءة اعداداتنا ولا جدواها ، فالمشاهد كلما كانت احسن رسوما كانت اسوأ اعدادا مسرحيا ، وكلما كان الوهم الخاص بالبعد الثالث اكثر كمالا ، من طريق المواضعات التصويرية التي يصطنعها الرسم ، فان الممثل ذا الابعاد الثلاثة فعلا يحطم ذلك الوهم تحطيما كليا . » ذلك انه ليس من حركة يقوم بها الممثل يمكن ان تكون ذا صلة حيوية بموضوعات المرسومة على قماشة الرسم، ان الديكورات المرسومة ليست في تناقض فقط مع الممثل بل الاضاءة كذلك .

« ان الضوء والسطوح المرسومة العمودية يلغي احدهما الاخر بدلا من تقويته .. ثمة خلاف لايفصل بين هذين العنصرين المشهديين . لان الرقعة المتعامدة المرسومة ، بغية أن ترى بحاجة الى وضع يساعدها على اقتناص اكبر كمية من الضوء ؛ وكلما كان الضوء المسلط عليها اكثر رفقا بدو الحاجة الى الوحدة بينها وبين الممثل واضحة ولو كان الاعداد قد رتب ليكسر شيئاً من الضوء المسلط عليه ، لتلاشت الصورة بنسبة الانكسار . »

لم يكن مدى ابيا امكانية التوفيق بين الامرين ، بابعد الممثين من منظور الاستار المحلمة حيث لا تعلو الابواب الى مستوى مرافقهم او بتحذيرهم كيلا يستندوا الى جهاز القطع الكهربائي الرقيق في اسفل المسرح .

كمـا اكد على البعـد الثالث المرسـوم شكل مظهري مكانـه فـي المسـرح صورة حاسمة اعطت تحليلـه صيغـة بيان نودي • ان الممثل بالنسـبة الى ابيا هو وحدة القيـاس • اما الوحدة الاسحابية فلا يمكن خلقها مالم ينسب كل جزء من الاعداد اليه • كان ثلاثي الابعاد ، لذا فـان الاعداد بأسره ينبغي ان يكون على الدوام ثلاثيا • ان التنظيم الجمالي للاعـداد المسرحي لا يمكن ان يحظى بشيء من الجمال ما لم يكن تشكيليا متماسكا فـي كل مكان • ان اهمية ابيا صفته مطترا تعود الى اتساق مناهجه وعمليتها ، فيمـا اوجزه من اجل تحقيق هذه النتيجة •••

اعداد المسرح لايبدأ في منتصف الهواء ، أو من الاستار الخلفية المعلقة ، بل على ارضية المسرح حيث يتحرك الممثل ويعمل • وهذا الاعـداد ينبغي ان ينقسم الى مستويات ودرج ومنحدرات ومسطحات تُساعد حركات الممثل وترفع من شأنها • ان هذه الاشياء لا يجب ان تكون منعزلة كأن توضع منصة مغطاة بقماش هنا ، او كتلة خشبية او صخرة هناك على ارضية لوحة من الخشب ، او (اريكة طويلة مصنوعة من الحصران) • ارضية المسرح لابد لها ان تكون مسحـة ساما ، اي ان تكون وحدة تشكيلية • وبغية صنع نموذج لارضية لمسرح كمـا وصفها يقتضي استخدام الصلصال • ولذا كان البحث هو التعبير الذي فكـر ابيا فيه • لقد اعتبر الحيز الذي سيشغله الاعداد المسرحي باكمله وحدة نحت • اما الصلابة الحرة من طريق توفير اجزاء جانبية بالمسرح تنتظم في الزوايـا القائمة المتقابلة محاكاة لركن بناية ، فقد بدت له ميكانيكية صميمة • لانه كان في تصوره كيان مسرحي يمكن لمساحته بأسرها ان تكون نموذجا لتوازن بين أشكال (مكونات) مكانية غير متساوقة ، في كيان ذي ابعاد ثلاثة تمتزج بصورة غير مدركة بالمستويات التي تحيط بقاعدة الاعداد (المسرحي) • عبّر ابيا بشكل دوغماتي (حرفي) عن الكثير مما طبقه دوق ساكس مايننن • الا ان بشره لطريقـه بشأن الاعداد المسرحي ، أتم وحدة ذلك الاعداد باصراره على تشكيلية الضوء

تعسه الأمر الذي لم يتصوره احد قبله . لقد برهن تفصيلا بصفته منظرا ومصمما كيف يمكن استخدام الاضاءة المسرحيه والسيطرة عليها بصفة تأسيس عالم ثلاثي الابعاد ، موحد كامل التوحيد على المسرح . بمير ابيا ممييزا دقيقا بين الضـوء الفضائي والانارة المنتشرة التي هي وسيله لجعل الاشياء مرئيـة ، كاسـمكة في اناء ماء ، وبين الضوء المكثف المسلط على شيء من الاشياء ، بطريقة تحدد شكله الجوهري . ان الضوء المنتشر يحدث رؤية شاحبه ، تدرك من خلالها الاشـياء بعير عاطفة . اما الضوء الذي تحول الأشياء دون انتشاره فانه يلقي ظلالا ، ومن هنا فانه يتحد له صفه تحتيه ، تستطيع بوهج وصوحها ، والتوازن بـين الضوء والظل ان سحت موصوعا يواجه ابصارنا . انها تستطيع انارنا عاطفيا ، بقدرتهـا على التشديد على الاشكال وتبريزها ، لاعطائها قوة جديدة ومعنى جديدا . في نصريات ابيا ، شأنها شأن رسومه ، اتخذ الضوء مكانة عالية في (عالم) الرسم منذ مدة ، يمكن ان سميها مكانة درامية . الا انه لم يحظ تلك الاهميـة الا لأول مرة في المسرح ، حيث استفيد من قيمه . ان طريقة توزيع الضوء والظل في الصوره (Chiaroscuro) التي يعيد التحكم بها لاظهار جوهر الشكل او اهميته ، شغلت الرسامين مدى ثلاثة قرون فاصبحت من طريق تحديد ابيا لها وسيلة تعبير بالقياس الى مصمم المشاهد . ان الضوء الذي به تلك الاهميـة في المسرح ، هو ، على ما يعلن ابيا ، الضوء الذي يلقي بالظلال . فهو وحده الذي يحدد الاشياء ويجلوها . فقوة الضوء الموحده هي التي تخلق الانسجام المرغوب فيه ، الذي يجعل ارضية المسرح والمشاهد والممثل وحدة واحدة .

« الضوء هو اهم عنصر تشكيلي على المسرح .. بغير قوته الموحدة تستطيع عيوننا ان تستوعب الاشياء ، لا ما يعبر عنها ... فما الذي يستطيع ان يرفدنـا بهذه الوحدة السامية القادرة على الارتفاع بنا ؟ انه الضوء . الضوء ، وحـده ، بغض النظر عن اهميته الثانوية في انارة مسرح مظلم ، يملك اعظم قوة تشكيلية ذلك انه اقل الاشياء عرضة للمواصفات (المسرحية) ومن هنا جاءت قوته ليجلو

بهاء ، بشكل تعبيري فريد ، التموجات الخالدة لظواهر العالم ، ...

الضوء والظل لدى رامبران وبيرانيسي ودوميه وميريون ، قد جيء بهما في النهاية الى المسرح ليكونا وسيلة تعبيرية ، لا ان يلقى بهما الى الستارة الخلفية، كما كان يفعل رسامو المشاهد الرومانسيون ، بل وسيلة ذات نفاذ لم تستطع ان تكتشف الفضاء كليا ، وتمتلك حجما فعليا ، انها رابطة غير محسوسة ، تشد الممثل ، حيثما يكون وكيفما يتحرك ، بكل شيء حوله . وهكذا اصبحت الوحدة التشكيلية للصورة المسرحية وحدة مستمرة .

اذا نظر المرء الى انتاجات الاعداد المسرحي قبل ابيا — حيث تأريخ الاعداد المسرحي يمكن تقسيمه الى ماقبل ابيا وما بعده ، كما يقسم التاريخ العام بالقياس الى المسيح - سيجدها مفعمة بالتوهج المتوازن ، لكل شيء اهميته المتساوية . المسرح يشبه صورة دمى ، والممثلون دمى كارتونية . اما في رسوم ابيا ، ولاول مرة ، فان المسرح عالم مصغر . يبدو انه يتحرك (من الصباح الى الظهر ، من الظهر الى الاصيل الذي) والى ساعات الليل كلها يخلو فيها الممثلون كائنات حية ، تتحرك ، كما نعيش نحن ، من ضياء الشمس او ضوء القمر الى الظلال. ليس تحت اقدامهم ارضية (المسرح) بل سطح الارض ، لاتعلوهم الستارة الخلفية بل السماوات كما نراها ، وهي تطويها من بعيد . هنا يظهر العمق منحوتا ، كما تنحسر المسافة بلا نهاية وراء الخطوط المرسومة المتلاقية في النقطة الرياضية التلاشية . لقد حقق ابيا عرفا مسلما بمهاجمته لاعراف الرسم المشهدي، فبدلا من خدعة الاوهام المرسومة الشفافة للاشكال ، جاء بالايهام الفضائي الذي ابتناه اضياء الموجه المضغط بما يستطيع ان يضفي من تحول على البنى الراكدة التي يصطنعها نجار المسرح . ان البعد الثالث الذي كان الشغل الشاغل بغير انقطاع للذهن الغربي مدى اربعة قرون ، وحدده الميتافيزيقيون ويكتشفه العلماء ويقلده الرسامون ، اعيد خلقه بمصطلحات عملية من المسرح . لقد اصبح المسرح تماما كما لم يكن من قبل ، عالم نستطيع ان نحيا فيه بالنيابة ، كما

اتحدت الاعدادات المسرحية واقعا جديدا ، اما الضوء ، في رسوم ابيا الاولى ، ان قارنها المرء بالتصاميم التي سبقت تصميمه ، فيبدو كليل اليوم الاول (من الخليقة) وصبحه .

٣ ـ الضوء بصفته رسام المشاهد

كان الضوء ، بالقياس الى ابيا رسام المشاهد الاسمى . فقد اعلن ، ان الشاعر الموسيقي هو الذي يرسم بالضوء ، ومع ان ابيا يعلن ذات مرة ، ان كتابة مكرسة لخدمة الموسيقى ، فانه يقول في حين آخر : « ان سوء استخدام الاضاءة المسرحية ، بما فيه من عواقب بعيدة المدى ، هو السبب الرئيس بالضبط لكتابة هذا الكتاب في المقام الاول .. » . فالضوء والموسيقى وحدهما يستطيعان التعبير عن « الطبيعة الباطنية لكل المظاهر » حتى اذا كانت اهميتهما النسبية ، ليست دائما الاهمية نفسها ، فان تأثيرهما متماثل ، كلاهما يقتضي موضوعا يستطيع ان يضفي عليهما شكلا ابداعيا ، وان يكن مظهره سطحيا تماما . الشاعر يقدم الموضوع للموسيقى ، بينما يقدم الممثل الاعداد المسرحي للضوء .

لقد وجد ابيا في استخدام الضوء الحرية نفسها التي قدمتها الموسيقى للشاعر ، حسب نظره . ان الضوء المضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية ، فتشكيليته وسيوسته وتركيزه المتقلب ، تمدنا بالفرصة نفسها لاثارة القيم العاطفية في المشاهد اكثر من القيم الواقعية الاخرى . فكما ان الموسيقى تحرر مزاج المشهد ، وتبرز اعمق المعاني العاطفية لمشهد ما ، كشأنها مع العمل الظاهري ، فان حدة الضوء تستطيع ان تميز الموضوع بالتجلي ، وان تضفي عليه كل المدلولات العاطفية .

ان الضوء بكل قدرته اللانهائية على التمايز الدقيق المتغير ، كان ذا قيمة بالقياس الى ابيا ، لما فيه من قوة الايحاء ، التي اصبحت بالنسبة اليه ، علامة تمييز لكل شيء فني . انه يشير كيف يستطيع المرء في (ذهب الراين) ان يقدم انصاعا عن الماء من خلال الاحساس العميق بالحفاظ على ظلام المسرح ، وملء المشهد

ب (غموض مبهم) حيث لا تتحدد معالم الشخوص . اما في (Die Walkure)
فان الهواء الطلق لايمكن ان يحس به الا اذا كانت قمة الحس منفصله بوضوح
عن اصقاع الارض المتسعه الضبابية ، على حين ان السنة اللهب في
(Feuerzauber) لايجب ان تتواصل لحظة بعد الوقت المخصص لها في
المقطوعة الموسيقية . اما شدتها فسيركز عليها عن طريق مناقضتها ، لليل السماء
الصافية التي تتخللها النجوم الغامضة . اما الضياء في كهف ابريشس ، الذي
يستمد شعاعه من موقده ، فلابد ان تكون وعينه مختلفة تماما : . ذلك ان
الاحساس العام المعطى سيكون احساسا بضيق وضآلة الضوء . ان سبب مقتضيات
الاعداد ستسهم في تعزيز هذا الاحساس بالصدق . اما انعكاسات لحظات اللهب
فستضيء بصورة متقطعة هذا الجزء التفصيلي من الاعداد او ذاك ؟ اما الاعداد
نفسه ، في حيلولته دون مصدر الضوء ، فسيلقي ظلالا تحدث أداءً موحدا ذا
تأثير هلامي يكون فيه شخوص المشهد جزءا منه مدامة . ان (فالدفيس) في
(زيكفريد) يجب ان ترافق برفرفة ضياء الشمس وظلال الاوراق . اما الغابة
فيجب ان تكون يسيرة المدلولات كأن يشار الى اغصان وجذوع اشجار قليلة .
سيبدو زيكفريد في الغابة لانه مشوب ببعض من الضياء الاخضر الغامض ، الذي
تخلل الاوراق ، بعد ان يكون قد شابه بدوره كلف الشمس احيانا . سيرى
الجمهور غابة ولوانه لن يرى كل الاشجار . ان انسيابية الاضاءة المسرحية ،
كما تصورها ابيا تتناسب اساسا مع كل حركة يقوم الممثل بها ، فقاعدة الاعداد
كلها ، من طريق تموجات الضوء والظل ، تتحرك معه ، متبعة التشديد الدرامي
المتنقل لكل منظر على حدة ، او في اعقاب عدة مناظر . يريبا آبيا كيف إن
زيكفريد وهدمك ، في الفصل الاول من (زيكفريد) يتناوبان الضياء والظل ،
على حسب دور كل منهما من حيث الاهمية . ويشير ايضا الى ان كل جزء
من قاعدة الاعداد ، كبنايه او شجرة او حلقية غرفة ، يمكن تبريزه او شطبه ،
بالنظر الى ازدياد اهميته الدرامية او تضاؤله .

٤ ـ الضوء بصفته مفسراً ـ

اصبح الضوء بين يدي ابيا مبدأ مرشدا للمصمم يعينه على رفد الأعداد كما يشاهده في الواقع نفسه ، المفرض ان يجده الممثلون فيه • ففي ملحـق (الموسيقى والاعداد المسرحي) يرينا بالتفصيل كيف ان السيطرة على الاضاءة المسرحية تجعل هذا الامر ممكنا في اخراج (تريستان وايزولدة)

• الفصل الثاني : حالما تدخل ايزولدة ترى شيئين فقط : احتراق الشعلة المنصوبة دليلا لتريستان والظلام الذي يكتنف المكان • انها لاترى حديقة القلعة ورقة ليل النبرة • الفراغ المرعب حسب هو الذي يعرّفها من تريستان • الا ان الشعلة وحدها تبقى كما هي دون ان ينالها شيءٌ يفصلها من الرجل الذي تحب • تطفئها في النهاية ، فيقف الزمن دونما حركة ؟ سوقف الزمان والفضاء واصداء العالم الطبيعي ، والشعلة ذات التهديد • لقد ازيل كل شيء • لم يبق شيء ، لان تريستان بين ذراعيها •

كيف يمكن تحقيق ذلك مشهديا ، حتى يندمج المتفرج بلا تحفظ بالمعنى الباطني لهذه الاحداث ، بغير الرجوع الى الاستدلال المنطقي وبذل الجهـد الواعي؟

عند رفع الستارة تنهض شعلة كبيرة وسط المسرح • المسرح مضاء بحيث يستطيع المرء ان يتعرف بوضوح على الممثلين ، على الا تكون الاضاءة من القـوة بحيث تضعف وهج الشعلة • اما الاشكال الاخرى التي يكتظ بها المسرح فلا تكاد تبدو مرئية • بعض الخطوط التي لا تكاد تدرك تشير الى أشجار •

تتعود العين تدريجياً على المشهد • ثم تصبح على وعي بوجود كتلة بناء مميزة الى هذا الحد او ذاك ، تجاوز سطح الدار • تبقى ايزولدة وبرانكان ، في عمق المشهد الاول بأسره على هذا السطح • وبينهما وبين مقدمة المشهد يحس المرء بمنحدر بغير ان يستطيع تقدير ضيقه • وحين تطفىء ايزولدة الشعلـة يكتنف قاعدة الاعداد ضوء شاحب تفقد العين فيه قدرتها على الرؤية •

تنطلق ايزولده ، بانفعالها في هذا الظلام الهامس ، الى تريستان • وفي وفي غضون لقائهما الاول المعمور بالنشوة ، يطلان على السطح • انهما ، في ذروة هذا اللقاء ، يتقدمان (الى الجمهور) ثم يتركان السطح بطريقة لاتكاد تدرك بالحس ، بارتقاء سلم يرى بصعوبة فيصلان الى شيء اشبه بالمنصة على مقربة من مقدمة المكان • وبعد ان تهدأ رغبتهما بعض الشيء ، لا تعود غير فكرة واحدة ترتبط بينهما ، وعندما تكون في سبيل لادراك موت الزمن ، يصلان الى اقصى المقدمة في النهاية ، حيث تلحظ ، لاول مرة ، مقعداً بانتظارهما • ان نبرة السركله ، والمكان الضئيل الذي يحيط بهما ، يبدوان – في انسجامهما – اكثر فاكثر • فيمتزج شكلا السطح والقلعة معاً ، حتى لاتكاد مستويات ارضية المسرح تدرك ادراكا حسيا •

وسواء أكان الامر بسبب التناقص المتأني من اطفاء الشعلة ، ام ربما بسبب نصب اعينا للسبيل الذي سلكه تريستان وايزولدة • مهما تكن الحال ، فنحس حس نعومة كل شيء يحتضنهما وكيف يحدث ذلك • ان الضوء ، في غضون اغنية برانكن يميل الى العتمة ، كما تتضاءل ملامح الاشكال الجثمانية انفسها • ثم (في الصفحة ١٦٢ من الاوركسترا) وعلى حين غرة تهب ومضة احضر شاحب من الضوء على الجانب الايمن من مؤخرة المسرح : فيهجم الملك مارك ورجاله المسلحون • وببطء ينتشر ضياء النهار البارد الذي لا لون له • وتبدأ العين على التعرف بملامح الاعداد المسرحي الرئيسة ويبدأ لونه بالظهور بكل وحشية • ثم يتحدى تريستان ميلوت للمبارزة ، بعد ان يجمع كل ما يستطيع من قوة للسيطرة على نفسه ، وادراكه بانه باق بين الاحياء ، على اثر حدوث ما حدث •

في قاعدة الاعداد ، بهيئة لونها ، وقساوتها كأنهما عظم ، تبقى نقطة واحدة ظليلة من فجر يوم ، كما تظل ناعمة تلقى ظلالها ، تلك النقطة هي المقعد المتربع على قاعدة سطح الدار •

كتب هذا في سنة ١٨٩٩ !

اني لا اعرف وثيقة واحدة في تاريخ المسرح (تعدل هذه الوثيقة) من حيث كشفها الكامل لدور الخيال المبدع في مسرحة مسرحية ما ، ولا افضل منها في توضيح دور الخيال المحتم الذي يمتاز به الفنان الخلاق ، بصورة عيانيـــة محددة .

هذه الفقرة شأنها شأن مايشبهها والتحليل المماثل لها الذي يتلوها ، عند احراج (حلقة النيبلونكك) هي مقياس عبقرية ابيا . ان ملاحظات كريك الباهتة وتظاهراته الفارغة ، بالقياس عليه (يعني آبيا) تظهـره بكونه موهبـة مضخمة ، بدرجة اكبر . اما تنبؤات آبيا عن مستقبل الموسيقى الالمانية والفرنسية ، فتشير الى ما كان عليه من رأي فج . غير انه ، متى ماركز على المسرح ، فهـو الأستاذ ، الأستاذ الصناع ، المدرك كامل الادراك لمناهجه ومواده ، المتأكـد من كيفية تنغيمها ، الواثق من تأثيرها الى اخر جزء تفصيلي . اما شبه الغموض الذي يكتنف الفصل الثاني من تريستان ، فقد املته رؤى تبدت في كل الجلاء والضياء ، على حسب كلمات مدير المسرح في مونز .

ان جهاز الضوء والظل في رسوم ابيا ، يشبه جهاز كريك ، من حيث اكتنافه بالظلال . اما اغشيته الضبابية وصوره الظليلة واسقاعه المنجزة ، فهي رومانسية بطبيعتها . الا ان الجو التصويري جزء لا يتجزأ من الصور المسرحية التي تنتسب مباشرة الى الممثل ، دون ان تقلل من اهميته وحجمه ، باعتباره كائنا حيا . وعلى الرغم من الاشكال الملتفة التي تحيط بالممثل ، يبقى مركز اهتماما ، وبـؤرة التوكيد الدرامي ثابتين ، ذلك ان صور ابيا المسرحية كتأمرات تفرض ان يوضع الممثل في وسطها ، لانها تنبثق من الممثل ، ولانها تعابير كاملة عن شخصيته المتخذة وعواطفه . لقد صور ابيا ، بتصميمه للاوبرا ، ضربا من الاعداد المسرحي المتكامل، المتصل اتصالا مباشرا بسيوية الدراما الفاعلية ، الى حد نجاحة توقعه لتطـور التصميم المشهدي في المسرح . اما كريك الذي صمم لمسرح المستقبل ، فقد جعل الاعدادات ذات فخامة فارغة ، لامستقبل لها الا في الاوبرا الفخيمة . لقد عرض

ابيا صنوفا من الاخراج اقل من صنوف كريك ، الا ان حسه بالمسرح كان عيانيا • على الرغم من قلة اتصالاته بالمسرح الفعلي ، كما كان صادقا تقنيا ، الى حد ان رسومه ، شأنها شأن اخراجاته المسرحية ، استطاعت ان تتجسد على المسرح فور انتهائه منه •

ان الضوء يسوح في رسوم ابيا ، كما يفعل على المسرح • يتموج في الاعداد المسرحي اليوم كما كان يفعل في رسوم ابيا وهو يضفي على (قماشه الرسم) اشكالا مبسطة من الكتلة والملامح ، كما كان يشير ابيا • ان الاضاءة في اي اخراج حديث ، هذا للحين او ذاك ســواء في اخــراج جونز ل (ريتشـارد الثالث) ام في (عطيل) لجسنر ، (استطيع ان اضيف الى هؤلاء المئات من اسماء الاخرين الذين رأيتهم ، واسمي ايضا) تعتمد مسرحيا ، في الضوء والظل ، على اعـادة مناهج ابي الاصلية ومؤثراتها ، على الرغم من توسعها وتطورها • فستخدام الظلال وارد لتنظيم الاشكال واسباغ غلالة عليها ، وترجمة العاطفة الى امزجـة بيئية ، وتحديد الملامح عن طريق الايحاء • ان المسرح الحديث مفعم بالضوء الـذي كان مرئيا دائما على اليابسه والبحر ، الذي لم يظهر قط على المسرح حتى اتى ابابه •

اما محاولة كريك المتأخرة للتوكيد على اهمية الضوء بالقياس الى الممثل ازاء ستارة محايدة غامضة واعلان آرثر كاهان ، مساعد راينهارت سـنة ١٩١٩ عن « ان الضوء هو المصدر الحقيقي للديكور ، وهدفه جلب ماهو مهـم تحت كشف الضوء ، وترك ماهو غير مهم في الظلال ، ذلك كله لا يعني غير تفسـير لآراء ادولف آبيا وشرح لتعاليمه •

فالعقد الضوئيه الخاصة بابيا اصبحت الآن جزءا معترفا به في كل انتـاج حديث • فهي تتوازى مع العقدة المسرحية وهي تعليق عليها مسـتمر كالمقطوعـة الموسيقية • يتدرب عليها وعلى تذكرها كهربائي المسرح بصورة منفصلة كما هي جزء من كتاب التلقين الذي يحتفظ به مدير المسرح • اما تغييراتها الاقل عـددا

فتمثلها الاخراجات المسرحية الفعلية كاطفاء شمعة ما . اما معظمه فتواكب الفعل وتهدف الى التشديد على قيم الجو المسرحي في الاعداد بطريقة تستطيع من ابراز تنوعات المزاج الدرامي ، ومن ثم تكثيف استجابة الجمهور العاطفية .

ان حدس ابيا الأسمى يتمثل في ادراكه لما يستطيع الضوء القيام به من دور مباشر في عواطفنا كما تفعل الموسيقى . ان تأثرنا يزداد مباشرة عن طريق حساسيتنا بتنوعات الضوء في المسرح قياسا على تأثرنا باللون والشكل والصوت . فاستجابتنا العاطفية للضوء هي اسرع من اية وسيلة مسرحية معبرة اخرى . لعل مرد ذلك ، يعود الى انه ليس من حافز حي يتحرك بسرعة الضوء ، او ربما يعود ذلك الى ان اقدم هواجسنا هي الخوف من الظلام ، الخوف الموروث ، كرائنا البدائي لعبادة الشمس . ان الصلة بين الضوء والفرح ، بين الحزن والظلام ، متأصلة الجذور ، تكاد تشوب صور كل ادب او دين . فتظهر نفسها في الأقوال الثنائية الشائعة كـ (مسرور وبراق) و (حزين ومظلم) . فما اقل ما نشعر بالوحدة ، ونحن نمشي في طريق ريفية يخيم علينا ليل مدلهم ، حين تطالعنا حزمة صفراء ، من بيت ريفي بعيد ، تخترق الظلام ! ان وهج نار مخيم في غابة صنوبر سوداء يغمرنا بالفرح ولو لم نكن قريبين من تلك الغابة لتدفئة ايدينا . ذلك ان حرارة الشمس او اللهيب ، تسهم بنصيب كبير في اثارة مشاعر الابتهاج التي يرفدها الضوء بها . لكن نوعية الضوء نفسها تستطيع ان توحي بهذا الدفء بشكل مؤثر ليبعث فيه مزاج الراحة والتحرر نفسه تقريبا ، كأن يخترق ضياء الشمس استار نوافذنا فينقط ارضية غرفنا بعد يوم متسع من المطر والضباب . /

بين هذين الحدين المتطرفين ، الشمس اللاهبة والظلام ، تتماوج سلسلة هائلة من العاطفة ، كاستجابة تكاد تكون فورية لتبدلات حدة الضياء . ان طبقة عواطفنا يمكن ان ترتب ، وتملي نوعية استجابتنا بصورة تكاد تواكب رفع الستارة وبدرجة ونوعية الضوء اللذين يكتنفان المشهد . كما تقتضي لكلمات الممثلين او

حركاتهم لحصات كثيرة لتوفير قوة انزحم واستجماع التأثير المطلوب لايقاظ استجابة عاطفية مباشرة حادة ، وكلما تقدم العمل أمكن التلاعب بوساطة ان التصور الوحيد في مزاج ابيا يعود الى عدم استطاعته العثور على قاعدة لتفسير الدراما غير الاسناد الى سرعة الحركة في المقطوعة الموسيقية وجرسها ، فخاله لم يكن ليستطيع التحرك في طريق اخرى ، وفي الاشارة نظريا وتصويريا الى الاضاءة المسرحية التامة ، جعل من الممكن لاية مسرحية ان تكون مصحوبة بقطعة صوتية تكاد تكون مباشرة التعبير تقريبا ، كدور موسيقي مصاحب ، يستطيع ان يكون جزءا لا يتجزأ من الدراما كما كانت الموسيقى في درامات فاغنر الموسيقية .

٥ ـ اوركسترا الضوء

ميزة رؤى ابيا اعيانيه المدهشة واضحة المعالم بواقع ماتبأ من حجم اضاءتنا المسرحية التقنية العامة حديثا ، لقد ادرك عدم كفاءتها ، بما توافر له من انظمة بدائية تهديه يومئذ ، فقد قسم مصادر الضوء ، على المسرح ، الى نظامين ـ نظام منتشر او نظام عام يعطي على المسرح بانارة متناسقة تدعى الانارة الجارفة في يومنا هذا ، مركزاً ضوءا متحركا يدعى اليوم الضوء المسلط على خشبة المسرح ، ان هذا الضوء هو الضوء المهم ، الذي اشار ابيا اليه ، بعد ان كاد مصدر الضوء يصيبه الاهمال .

وطالما ان المشاهد لم تعد قماشة مرسومة ، وضعت في خطوط متوازية ، كما لا يتطرق الشك الى ذلك ، فان جهاز الاضاءة بأسره ، سيستخدم بطريقة جذرية مختلفة عما تستخدم فيه الآن ، لكن اساس الكيان لن يتغير كثيرا ، ان جهاز الاضاءة المركزية سيستخدم لخلق ضوء مرن وسيكون تكامله الميكانيكي موضع عناية خاصة .

اما بالنسبة الى جهاز الضوء الكشاف ، الثابت بعض الشيء ، فستستخدم فيه استار غير شفافة بهذه الدرجة اوتلك ، والترس منها ، هو تلطيف حدة الاضاءة التي سلطها المصابيح الكبيرة على اجزاء من قاعدة الاعداد ، او على الممثلين

القريبين كل القرب من اي مصدر من مصادر الضوء الخاصة . الا ان القسم الرئيس من جهاز الاضاءة الغامرة ، سيستخدم في تعريق الضوء وتوزيع اتجاهاته في كل سبيل ممكن . ان هذه المصابيح ستكون ... ذات اهمية كبرى للحفاظ على التأثير التعبيري لمجمل الصورة المسرحية .

ان تطور جهاز الاضاءة المسرحية قد جرى مجرى تكهن آبيا . فقد حركت المصابيح على جسور تعلو المسرح متبعة حرفيا فعل المسرحية في وقت من الاوقات . بيد ان الاضواء الغامرة ، قد تكاملت ، الى حد الحركة بينما يظل مصدرها ثابتا . اما العدسات ذوات الحجوم المختلفة التي تتراوح بين ست بوصات او ثماني بوصات فتوفر الحد الاقصى من الانارة المتوعة ، بالاتصال بمصابيح كهربائية قوتها ٢٥٠ ، ٥٠٠ او ١٠٠٠ وحدة وتركز لتعبئة المساحات الداخلية ، اوتركز في (بقعة) لا يتجاوز حجمها حجم الوجه . ان كلا منها تضبطه اداة تعتيم (تدريجي) منفصلة ، تنظم حدتها في مجال مئة نقطة محددة ، تتنوع بين القويه والمتلاشيه . قد يستخدم الاخراج الحديث اضواء كشافة تبلغ المئة ، كل منها يغطي مساحة معينة من ارضية المسرح ، كما تغطي مئات من احزمة الضوء المتقاطعة المنبثقة من دعامة حديدية عمودية جوانب المسرح ، من طريق ماسورة اوعدة مواسير معلقة ، تلقي بؤرا من الضوء اختلف الالوان والحدة يحتازها الممثل او يخرج منها ، في جريان مستمر ، في مد وجزر ، في اتصال وانفصال ،ولكن بهدوء واتزان ، دونما قفزة ، يستطيع عن طريقها ان يدرك المشاهد مباشرة التغيرات التي تحدث امام عينيه من غير ان يدركها حسيا . انه يحس بتأثيرها ، قبل ان يدرك التغيرات التي جرت .

التدريب على مثل هذه المعقدة الضوئية تدريب منفصل يدعى التدريب الضوئي ، الذي يستغرق عدة ايام من العمل المتوالي في كل اخراج كبير وهذا جزء مهم من عمل المصمم . ان قيادة التدريب الضوئي يشبه كثيرا قيادة اوركسترا . فكل مصباح هو اداة منفصلة تتحمل خيطا من التأثير السمفوني الخاص ، حينا

تنهض بمهمة تقديم الموضوع الرئيس (الثيمة) وحينا تقوم بتعزيز ذلك التقديم. بعض هذه المصابيح موجه الى المشاهد ، وبعضها الآخر مركز في وجوه الممثلين .
لقد اصر آبيا على ان (قوة الضوء التشكيلية) مهمة للممثل والاعداد المسرحي على حد سواء . كما ندد بالتأثير السطحي لاضواء مقدمة المسرح في وجوه الممثلين ، وعرا تحميل (المكياج) فوق طاقته الى ان الانارة حتى اذا كانت زاهية من الاسفل تمحو من الملامح الانسانية كل تعبير ، على حين ان الضوء المركز من الأعلى يستطيع ان يجعل الوجوه نموذجية ، ناحتا التعبير فيها كما يفصل النحات . ثم يضيف (آبيا) : « ان الضوء لن يستخدم لمجرد تقوية او اضعاف التشكيل النموذجي للوجه ، بل بالحري سيعمل على توحيده او عزله عن الحليفة المشهدية ، بطريقة طبيعية ، اعتمادا على دور الممثل الخاص ، أهو الذي سيسيطر على المشهد ام ان المشهد هو الذي سيسيطر عليه » .

اصرار ابيا على القيام بالتدريب الضوئي صائب . فالضوء المنتشر الـذي يريناً مجرد الاعداد أمر بسيط ، على ما يذهب اليه . اما الضوء المرن الـذي يمسرح معناه فمهم كل الاهمية ، وهو امر يقتضي تكيفات معقدة : « ان الاختلاف في الشدة بين النوعين من الضياء ، يجب ان يكون كبيرا بغية جعل الظـلال مدركة ، وفوق هذا الحد الادنى ، يصبح التنوع اللانهائي للصلات ممكنا ، هذا التنوع اللا نهائي ، هذا التوازن المتقلب المستمر بين مصادر الضوء يستغرق ساعات من التجربة في التدريبات الضوئية » .

٦ ــ الضوء بصفته بانيا للمشهد

يكمن آبيا حتى بأكثر التطورات في الانارة المسرحية حداثة اعني تمريـز المشاهد بتسليط الضوء عليها ــ الامر الذي ادهش كريك حين اكتشافه له في كوبنهاغن .

يمكن تلوين الضوء ، اما بنوعيته الخاصة ، واما بالسلايدات الزجاجية الملونة ، انه (نسي الضوء) يستطيع ان يبرز الصور ، في درجات مختلفة الشدة، متفاوته من النسق اللوني في الصورة المتلاشية الملامح ، الى الملامح البارزة .
ومع ان الاضواء الكاشفة المنتشرة والمركزة بحاجة لموضوع يكون بؤرة لها ، فهي لاتعبر طبيعتها ، الاولى تحمل الموضوع مدركا بعض الشيء ، والثانية تجعله مسرا نوعا ما . اما الضوء الملون ، فهو بنفسه يعبر لون المادة الملونة التي تعكسه ، وبالتوسل بالصور المبرزة او امتزاجات اضواء الملون ، يستطاع خلق بيئة (معينة) على المسرح او حتى انشاء واقعية كانت قبل تسلط الضوء غير موجودة .

لم يعد الضوء بالقياس الى آبيا رساما للمشهد فقط بل باني المشهد ايضا . فالاعداد المسرحي لن يكون بعد الآن ، مجموعة مؤتلفة من الالواح ذوات الزوايا القائمة ... بل مجموعة منظمة لقرص معين ، مجموعة مركبة من مستويات مختلفة تمتد في الفضاء . ان هذا المبدأ يعطي بضوء معين حدودا كل الحدة . انه لم يعد بحاجة لأن يجسد شيئا معبا على لوحه ممتدة ، او لخلق واقع مصطنع ، بل يصبح (اللون في الفضاء) قدرا على تركيب كل عناصر الأعداد والتوثيق بينها ، في وحدة مبسطة .

هذه التركيبات المتغايرة باستمرار للون والشكل ، والتبدل في الصلات بين بعضها ، وبين الاعداد المسرحي ، تقدم فرصا للتنوع الملا محدود المشتق من مرونة تلك التركيب . انها لوحة الرسم ، بالقياس الى الموسيقي ــ الشاعر .

انها اللوحه والازميل بالنسبة الى مصممي المشاهد اليوم . لقد جعلت رؤيا ابيا حتى البعد الثالث مرنا كل المرونة على المسرح . اذا لم يعد المكان شيئا مطلقا . اما المسافة ، فمن ما يحص الامر عين المتفرج ، فاصبح في الامكان خلقها مجددا ، بزيادة شدة كتل الضوء المتقاطعة ، كما هي الحال في اقيايات الكاثيه بالاقدام .

ان الممثل الذي يبتعد عن الضوء الباهر بخطى معينة الى ظل نصفي قد يبدو انسحابه اوقع في التأثير الحسي مما لو مشى خمس عشرة خطوة على ناصية المسرح في اشعاع متوازن • فالسماء وراء منصة (ايلسينور) يمكن ان تكون بعيدة بلا حدود ، ولو انها تبدو في متناول يد هاملت الممدودة ، من حافة المتاريس • ذلك ان الضوء يستطيع تقليص اعمق المسرح وتوسيع اكثرها ضحالة • فالكتل المشاهد تبدو رقيقة الى ان تعزز بالظلال التي توحي بحجمها وثقلها ، وتحجب مادة سطحها الحقيقة ذات القماش الكتاني • ما اسرع ما يعرف المصمم ، في التدريب الضوئي ، ان فيضا من الضياء من مصدر مغلوط ، يمكن ان ينسف اعدادا ما ، ويسطح انقى عمود بتسويته ارضا ، وغلطة الكهربائي في زيادة مصباح واحد ، في غضون الأداء يمكن ان تكون كارثة •

في اخراجي لـ (دون جوان) صممت كاتدرائية من عمود واحد حاجز القضبان القصي من مادة (الزنجة) وستارة خلفية سوداء • سلط الضوء على العمود من الجانب الايمن للمسرح أساسا ، اما حجرة دون جوان المفترضة ، التي جاء لمشاهدتها ، فقد كان مخمنا لها ان تجري مراسيمها خارج المسرح ، في الجانب الايمن ايضا ، حتى يستطيع مجابهة مصدر الضوء الرئيس • في حين كانت الجهة المقابلة للعمود ، قد تركت في الظل ، بغية المبالغة في تضخيم حجم العمود ، لان كتلته مهما تكن لم تكن لتمثل سوى نصف كتلة دعامة واحدة من دعائم الكاتدرائية • كان يجب ان يركز ضياء كافٍ حسب ، يسقط على حاجز القضبان ليتألق ، اما نشر الضوء بعيدا وراء الحاجز ، فلن يجدي ، لان الفاصل بينه وبين الستارة السوداء ، ست اقدام او ثماني اقدام • ومع ذلك ، ان المرء ليحس ضحالة هذه البقعة ، الى ان وفرت حزمة من الضياء سلطتها من فوق ، من نقطة خارج مدى الرؤية ، فبدت كأنها آتية من نافذة كاتدرائية غير مرئية • ان بريق اشعة الضوء هذا ، لم يخدع بصر المتفرج الا قليلا ، بعد ان نفذت عينه اليه ، فلم يعد قادرا على التمييز بصريا بين عمق ست اقدام او ستين •

اما الصور المطلقة الخاصة بامس التي شوهدت من خلال جسور اسكة الحديد ، في (ليليوم) (اخراج مسرح الكيلد ، نيويورك ، ١٩٢١) فلم تعد لثماني او اعشر اقدام . في حين ان الاسحر التي بدت على شاشة سعر الحديقة، في المسرحية نفسها ، تفاوت بعد الواحدة عن الاخرى بين اربع اقدام او خمس . لاشيء غير احكام الاتزان بين المستويات الصوتية ، هو الذي اضفى عليها ذلك العمق وتلك السعة ، واحتفظ بها في مكان معين ، حتى بدت كأنها بعيدة مسافات الاقدام . من السهل نسبيا تسليط الضوء على الممثلين وابعاده عما يحيط بهم ، حتى ولو كانوا يتحركون ضمن مواضع عديدة ، قدر استطاع من لدقائق ، وبذلك يشوه الاعداد ، كما ان من السهولة القاء الضوء على الاعداد وطمس الممثلين فيه .. ومن هنا ، فمشكلة التصميم المستمرة تكمن في الحفاظ على العلاقة السليمة بين كلا الجانبين في مجرى المسرحية بأسرها . لاشيء غير التوازن المعقد للضوء يصلح مفتاحا لحل مرض ممكن . ليس من مشهد مرسوم ، او مبني ، بالاستناد الى التصميم المشهدي ، يمكن ان يكون متكاملا مالم يكن مضاء في آخر الامر . ذلك ان المصمم اكثر اعتمادا اليوم على السلك الكهربائي منه على الفرشاة .

فانارة الفصل الاخير من (الملكة اليزابيت) (اخراج مسرح كيلد ، نيويورك ، ١٩٣٠) يمكن ان توضح كيف انه ليس بناء الاعداد المسرحي ورسومه ، بل حتى الملابس يمكن تصميمها ، بسبب مقوماتها ، عند تسليط الأضواء عليها . ذلك ان اضاءة المشهد الاخيرة كانت بدرة حياة المشهد . فليزابيت ، بعد انحدار ايسكس ، حمل فم اباب ، الى موته ، كان ينبغي لها ان ترى متخشبة على عرشها ، كأنها تمثال من البرونز ، وهي تحدق في مصيرها ابد الدهر . كما كان على الضوء الذي يحوم على رأسها ان يقتنص رايتين ملكيتين حمراوين ، فتبدوان متعلقتين كأنهما مخلبان دمويان في وهج المجمر وهما يصفقن نوافذ البرج . وبالتالي تم صنع رداء اليزابيت من النحاس. ولما كان بهاؤه المعدني لايمكن ان يرى الا في اللوحة الاخيرة ، فقد غطي بقماش

(شيفون) اسود متصل به ، يطوه تخطيط دهبي واسود ، لا يكاد يحس به
الا بومضات خطيب احساسا بالطلالة السطحيه الرقيقة • وفي معظم الفصل ،
تعمل الثلاثة على جعل القماش بهتا ، بحيث ينقطع عن تسلم ضوء من وجه
(لين فوتنان) • كانت الغرفه اسطوانة فارغة ، نوحي اربع نوافذ ضيقة مرتفعة
الانجاه بمرتقى البرج الحلزوني • كانت (الفرغة) مصبوعة باللونين
الرمادي والازرق ، لان البرج المطلل ينبىء بنفس الموت الداهم • لكن بقعا
حفيفة من الصبغ الاحمر الباهت ، المنتشرة على حزء من الجدار وراء العرش،
لم تكن مرئية حتى امسك بها ضوء الفجر الختامي • اما الرايتان الملقتان فقد
صاع اثرهما في العتمة على ناصية الاعداد • بيما حركت الشمعة الوحيدة الموضوعة
على الصندوق ضوء المشهد عموما • كان الصندوق موضوعا بالقرب من باب
المخ ، الى حيث كان مرتقى ايسكس • كان ثمة بقعتان من الضياء فقط ، الاولى
تحيط بالعرش ، والثانية بين الصندوق وباب الفخ ، الاولى باهتة ، لانه لم يجر
فعل دو اهمية هناك في القسم الاول من الفصل • كان الضوء في كل بقعة بعيدا
عن الجدران ، مرتفعا عن مستوى يستطيع منه ان يقتنص رؤوس الممثلين •
بيما بعية المسرح يكتنفها ظل شاحب • اما حين جاء اللاعبون ليمثلوا مشهدا
من (ارواحات .مرحات) فقد برزوا من الظل بمحض المصادفة ، ذلك انهم
لم يكونوا شيئا عير تفكير وقتي لمزاج الملكة ، وهي تتخطى جثة وذهابا في انتظار
من تنتظر • اما عندما انفتح باب الفخ ودخل ايسكس ، فقد ازدادت الاضواء
عليه ، الا ان التعبير لم يكن ملموسا ، لان الضوء الاضافي لم يبل الجدران ،
ان زيادته الضئيلة ، لم يمكن رؤيتها الا على وجه ايسكس • وفي غضون الماحاة
الختامية ، اخذ الضوء يبهت في كل مكان ، الا في البقعة الصغيرة ، حيث ودع
ايسكس والملكة بعضهما • وقبل ان يفترقا بقليل ، اخذت زرقة الليل ، التي
تخللت النوافذ تتلاشى في حمرة الفجر • وحين هبط ايسكس تلاشى معه
الضوء الاضافي من غير ان يترك وراءه سوى قنديل مضطرب • كما تسللت

مسحة باهتة من الضوء الأزرق البارد في الجدران • اما الضوء الذي تحلل شقوق التوهد ، فقد اصبح اشد بريقا ، الى حد الحمرة تقريبا • وما ان اعتدلت البرابيث في كرسيها ، حتى كان القصص الاول من اشعة الشمس الدافئة في الصباح ، قد علاها ، محولا اياها الى قطعة من البرونز ، مقلما ـ في الوقت ذاته ـ الراتين من القتل ، واذا اياهما الى مخلبين دمويين ، ينهالان على رأس الملكة ، عند اسدال استارة •

٧ ـ التراث

ان هذه اللمحة من الاشياء المسرحية هي جزء ضئيل من تراث ابيا للمسرح الحديث • انا لا اعني ان على مصممي هذا الجيل ، ان يقرأوا مجلدا لتابيت هذا ، كي يهرعوا الى المسرح لتنفيذ مفاهيمه • ان هذه (المفاهيم) متوفرة ، تبرزها الاضواء الكشافة ، وهي جزء من التقليد الحديث وتعبيته • لقد تقبل المصممون الحديثون التشلة ، دون ان يعرفوا من الذي اشعلها ، كما ان تجاربنا وسمت من آفاق نظريات ابيا ، قبل ان نعرف اسمه ، وقبل ان نرى رسومه او نسمع بمقتطف من عمله المنشور • ان كتابي آبيا الاولين يتضمنان بذور افكاره التي نمت ونمت بلا استثناء تقريبا ، لتصبح نظريات حرفة المسرح الحديث التي استمنا اليها ـ كضرورة تجسيد مزاج المسرحية وجوها ، وقيمة العرض ازاء المشي ، واهمية الايحاء المتكامل في ذهن المشاهد وجدوى الممثل حين يصاب بالضوء الكشف في بقعة مظلمة كبيرة ، ودلالة (المسرح المعماري) والاشكال الاكثر تجريدا للنص المشهدي •

ان ابيا هو الذي قال اولا : « مسرحنا هو افق ممتد الى المجهول الى الفضاء اللا محدود ، هذا الفضاء الذي ترنو اليه ارواحنا بغية ان يستطيع خيالنا الاندماج فيه ، المسرح الذي لن يعطى قيمة اضافية بأن نحمل اعدادتنا حرفيا من بناء الهيكل المسرحي بأسره •• لقد وحد اليونان بين مشهد مسرحية ما وبين تخوم

الهيكل العام ، اما نحن ، الاقل حظا ، فقد وسعنا ذلك الى ما وراء تلك التخوم . ان الدراما الخاصة بنا انطلقت الى عالم الخيال الذي لا حدود له ، اما مدرجاتنا المستقيمة ، التي نكتفي فيها ، فمتصلة فقط بمقدمة المسرح المقببة ، كل شيء يتجاوز ذلك وهمي تجريبي ، كل الشواهد تشير على انه لامبرر له ، باستثناء اعتباره جزءا من عملية تمثيل معينة .

ابيا اول من وكد على التمييز بين القيم الجمالية للشكلية الكلاسية وبين قيم الايهام المشهدي الحديث اذ قال . « يختلف المسرح القديم عن مسرحنا ، بانه لم يكن ثقبا يرى من خلاله الجمهور ، المكتظ في مكان ضيق ، التأثيرات المضافرة لمختلف الوسائل التقنية اللامحدودة . كانت الدراما القديمة تمثل في الحديث ، وفي الفصل نفسه ، لا في المشهد الضخم » .

ان هذه البيانات جزء من فقرة كانت اشارة حفرتنا لنقوم بجهودنا الراهنة من اجل اقتلاع قوس مقدمة المسرح ، بغية ربط الجمهور بالمسرحية ، عن طريق جعل خشبة المسرح حرما من قاعة النظارة .

كان ابيا ، بوصفه منظرا اول من اصر على الاهمية القصوى للمخرج باعتباره الدكتاتور المسيطر على كل عنصر من عناصر الاخراج المسرحي .

« فالرجل الذي ندعوه المخرج اليوم الذي يتضمن عمله في تصميم الترتيبات المسرحية المتكاملة ، سيلعب في الدراما (الموسيقية) الشعرية دورا سلطويا باعتباره الاستاذ المدرب الذي لابد له ان يدرك ما يقتضيه الاعداد المسرحي من دراسة مبدئية وتوظيف كل عنصر من عناصر الاخراج المشهدي بغية خلق محصلة فنية ، واعادة الحياة لكل شيء تحت سيطرته ، على حساب الممثل ، الذي ينبغي له ان يخضع لحر المطاف ، ان ما يقدمه ، يعتمد ـ بدرجة كبيرة ـ على ذوقه الشخصي . لابد له ان يعمل بصفته التجريبية والشعرية ، ان يلعب بمواده المشهدية ، على أن يمي في الوقت نفسه بألايحقق مجرد صنعة شخصية .

الفنان وحده ، الفنان من المرتبة الاولى ، يستطيع ان ينجز مثل هذه المهمة . لابد له ان يعرف حالة بضمير حي ، لكي يحرره من كل المواصفات القبلية ، وقبل كل شيء من كل ما هو متأثر بـ (موضة) الساعة . ان جهده الرئيس ، بصفته مخرجاً ، ينبغي له ان يوجه الى اقناع اعضاء فرقته العاملة ، بان خضوعهم المرهف وحده ، خضوع اشخاصهم لوحدة الاخـراج هو الذي سيخلق نتيجة مهمة . انه سيكون شبيه كل الشبه بقائد جوقة ، كما سيكون تأثيره جذابا كتأثير القائد .

ان هذا المفهوم للاستاذ الفنان في المسرح كمفهوم كريـك ([illegible] الدراما) . اما ادراك ابي برسام المشاهد ، فهو الذي اخذ كريك بالموضوع الرئيس في محاوراته الاولى عن فن المسرح ومعظم ما اعقب تلك المحاورات من موضوعات متنوعـة . امـا فـن المسرح اليـوم فيجـد تحرره الكمـل في نطاق مفاهيـم آبيا الاصيلة ، في اعداد مسرحي مرن كل المرونة ـ مرن بمعنى كونه مطواعا بلا حدود ـ مرن بمعنى كونه ثلاثي الابعاد بصورة مسبوقة . ان احدث انجازات الاخراجية مازالت مستمرة في التلاعب بحاسيسنا حيال الفضاء وردود فعلنا العاطفية بشأن تبريزنا للبعد الثالث ، اما بطريقة فعلية او ضمنية . فهي بعض الصلات الديناميكية التي تتصف بها الممثل ذو الابعاد الثلاثة ، في حركته خلال بعد ثالث ، سواء أكان ذلك العمل استنتاجيا او دلاليا ، باعتباره اعظم ما يمكن ان يقدم من عون للتعبير عن المسرحة في الاداء . اما الضوء نفسه فقد اتخذ خصية شكل في الفضاء . فالانارة المركزة والمسورة من خلال عدسات الضوء والكشاف الحديث هي قمع من الضياء له شكل مخروط . بينما خطوطه الشديدة التركيز ، تبدو قاسية التمييز ، اغلب الاحيان ، كما تكـون جزءا من المستوى التصويري للاعداد المسرحي في معظم الاحيان ايضـا . فهي احـد الادو

الفصوى للمسرح تجعل الفضاء المسرحي معلق التجريد ، وتجعل الاعـداد المسرحي معماري الطراز على نحو صرف ، بالاعتماد كلية على حركات الممثلين ، فرديا او اجماعيا ، لخلق الصورة المسرحية . عندئذ ، يتحد الضوء ـ في عيوننا ـ صفاء كلاسيا بالتحديد . اما في الطرف الاخر ، فان المسرح يصبح رومانسيا كثير الصخب ، فتستخدم حركة الضوء لخلق ايهام الامتداد الفعلي للفضاء الذي يكتنف الفعل المسرحي ، الذي يتوسع حتى يسمو بغير حدود ، مفصما بكل ما يمكن من الكتل الطلية المتصادرة ، وفق مستويات الجو ، ذوات الدرجات المتباينة ، اللاشفافة .

وكأي شكل من اشكال التأثير المشهدي ، ليست الانارة المسرحية الحديثة الا ايهاما . انها توهم البصر ايضا . اما اذا تمت السيطرة عليها بصورة تامة ، بالطريقة التي اشار اليها آبيا ، فانها ستصبح ابرع شكل من الايهام اكتشف حتى الآن . انها ذات وقع ملموس . وبذلك يستطاع اضفاء الوحدة على الاعداد المسرحي الحديث عن طريق تجنب الصراع بين ايهامات مختلفة الانواع . ان الاعداد المسرحي ، حتى في معظم نحطاته الضابية ثلاثي الأبعاد ، صلاته قائمة ماثلة باستمرار بين الممثل والفضاء الذي يتحرك فيه ، وهو امتداد لجسمه ، كما هو تبريز رمزي لحالته الذهنية . فردود فعلنا العاطفية حيال الدراما عند التمثيل ، تشتد عنفوانا ، من طريق التوكيد على الامتداد في الفضاء ، اما بالعدد الاشباح ، واما بالايحاء ، وكل ذلك بغية التعبير عن النماذج الديناميكية للكائنات الانسانية ، في الفعل المسرحي ، التي تتحرك خلال مستويات الضوء المتماوجة ، وهي بدورها تحقق تفاعلا ديناميا ينصب على الملامح والاشكال .

ان جماليات الاعداد المسرحي الحديث ، كجماليات الفن الحديث عامة، تقبل القيمة الملموسة باعتبارها ارفع القيم واساس كل فن ذي شأن . وفي اطار المسرح ، كما في اطار الصورة ، يبقى التعبير هو المحك الوحيد الذي يمكن العثور عليه . فالفن الحديث ، في الاخراج المسرحي ، من قد تم تنظيمه بتمامه ، كوسيلة تعبير ، عندما اضيفت ساليم ايا التي تخصه وشرحها ، الى تقنية دون ساكس – ماينص في التدريب والعـــرض ، بعد ما اجرى عليها من تجارب . ان الوحدة المتأتية من هدين العمليتين ، مازالت معيارا جماليا . اما معظم ما تدعوه بالتجديد او التجربة فهو شكل مختلف عن آراء آبيا ، استنتج من معداته المعقبة الاصيلة – ينطبق ذلك على تحسينات التمثيل التي طورها ستانسلافسكي ، والتحسينات في السيطرة على الاضاءة الكهربائية التي يقـــوم المهندسون الكهربائيون الآن بالتحكم بها .

انطونين آرتو

انطوين ارتو (١٨٩٦ – ١٩٤٨) • كان عصوا بارزا في المسرح الطليعي الفرنسي بين الحربين العالميتين • شارك في معاداة كل من الطبيعية والواقعية اللتين تباعهما العديد من سابقية (ككريك وابيا) فجمس هؤلاء الناس يبدون متحلقين تمام التخلف سحماسته ذات الطابع الدي يتمثل في القرن العشرين ، وبدائيته • اثر ارتو ، صعبه حالق فكرة مسرح القسوة في فنايين مختلفين كحان لـوي بارو وبيتر برووك وجوليان وحوديت بيك •

يعود سبب طبع مقالة (صد ارتو) لبول عودمان (المولود سنة ١٩١١) حزنيا الى انه كان على صله بآل (بيث) وقد ظهرت في (ذى نيشن) – ٢٩ تشرين الثاني سنة ١٩٥٨ • اما البيانان ممستلان من (المسرح وبديلـه) – ١٩٥٨ – بقلم انطوين ارتو ترجمه م • س • رتشاردز[1] • نشر البيـان الاول في (نوفيه ريفو فرانسيز) – ١ تشرين الاول سنة ١٩٣٢ من مشورات (ادمسيون دي بول) • يلقى بيانا ارتو الضوء ، عرضا على ما دعاه مارتـن ايسلن (مسرح اللامعقول) (كان بود المحرر ان يقدم هده الظاهرة بصورة مفصله ، لو كان في الامكان المثور على مقاله موجزه سنتطيع ان تغطي هـذا الحقل • وكما هي الامور ، ليرجع القـارىء الى كتاب ايسـلن (مسرح اللامعقول)[2]

(١) نشر كالدر وبويارز، ١٩٥٨ ، وغروف بريس ، نيويورك ، ١٩٥٨

(٢) دبلداي بكربوكس ١٩٦١ ، وآيـر وسبوتـوود ١٩٦٢ وطبعـة موسعـة بنغوين بوكس ١٩٦٨

مسرح القسوة

البيان الاول

لا يسعنا المضي في ابيل من فكرة المسرح التي تكمس قيمتها الوحدة في صلتها السحرية الشديدة بالواقع والخطر المحيق به •

يعني لقضية المسرح ، اذا ما وضعت على هذا النحو ، ان تستدعي اهتماما عاما ، ذلك ان المسرح ضمنا يقتضي التعبير في الفضاء ، من خلال مظهره الطبيعي، وهو التعبير المنفرد الوعي في الحقيقة • وهذا الامر يمكن الوسائل السحرية للفن واللغة من أن تمارس ممارسة عضوية ، وصمه شاملة ، كأنها تعزيمات متجددة • يتبين من خلاصة هذا كله ، ان المسرح لن تعاد اليه قواه المؤثرة ، مالم تعد اليه لغته •

يعني ذلك ، انه بدلا من الاستناد الى النصوص المعتبرة نهائية ومقدسة ، باستمرار ، لابد من وضع نهاية لاستعباد المسرح للنص ، واستعادة نوع من اللغة الفريدة ، تتراوح بين الحركة والفكرة •

لا نستطيع تعريف هذه اللغة بامكاناتها في التعبير الديناميكي في الفضاء في مقابل الامكانات التعبيرية للحوار المحكي • ان ما يمكن للمسرح ان ينتزعه من الكلمة هو امكاناته لتجاوز الكلمات ، والتطور في الفضاء ، والتأثير الاهتزازي المتمكن ذو الوقع الخاص في الاحساس • هذه هي لحظة التراب ، واللفظ اخذي سخذه الكلمه • هنا تتدخل (فضلا عن لغة الاصوات السمعية) لغة الاشياء البصرية ، كما تتدخل الحركات والمواقف والايحاءات ، شريطة ان ترقى معانيها وكيانها المادي ، وترابطاتها ، الى ان تصبح شارات تفضي الى ضرب من

---

(١) استرشدنا ، في ترجمة البيانين ببعض اجتهادات د • سامية اسعد • ي • ع • ثروة

والصرخات والاضواء ، والكلمات التي يوحي نمطها باصواتها ، ينبغي له ان ينظمها الابجدية . وبما ان المسرح قد وعى هذه المتعة في الفضاء ، لغة الاصوات في رموز هيروغلوفيه حقيقية ، بمساندة الشخوص والاشياء ، مستخدما رموزها وعلاقاتها المتبادلة بالقياس الى كل الادوات وعلى مختلف المستويات .

وعلى ذلك ، فللمسرح ان يخلق ميتافيزيقية الكلمة والايماءة والتعبير ، بغية انتزاعها من استعبادها من الطابع النفسي و (الاهتمام الانساني) . كل ذلك لن يكون مجديا ، الا اذا كان وراء هذه المحاولة الجاهدة ، نوع من التوجه الميتافيزيقي الحقيقي ، واستدعاء لبعض الافكار غير المألوفة ، التي لايمكن ان تحدد طبيعة وشكلا . ان هذه الافكار التي تمس الخليقة والصيرورة والعدم ، لها صلة بالنظام الكوني ، وهي ترمدنا بفكرة اولى عن المجال الذي اصبح المسرح غريبا عنه كل الغرابة . انها قادرة على خلق معادلة مثيرة بين الانسان والمجتمع والطبيعة والأشياء .

ان القضية ليست قضية الاتيان بافكار ميرقية وايصالها مباشرة الى المسرح ، بل خلق ما يكمن ان يدعي اغراءات ، وهبات من الهواء حول هذه الافكار . كما ان الفكاهة بغموضها ، والشعر برموزه وصوره ، يستطيعان توفير الوسائل الرئيسة لتصريف اغراءات هذه الافكار .

علينا الأن ان نتحدث عن المظهر المادي المتميز لهذه اللغة ـ اي عن الوسائل والطرائق التي تؤثر في الاحساس .

مما لا معنى له القول : انها الموسيقى والرقص والبانتوميم ، والمحاكاة الساخرة لكن من البديهي استخدامها للحركات والموسيقى والايقاع ، شريطة ان تتزامن في ضرب من التعبير المركز دون ان يستعملها من يعينه . وهذا لايعني مطلقا انها لاتستخدم الاهواء والافعال الاعتيادية ، فهي تستخدمها كنقطة انطلاق ، كما تفعل الفكاهة المدمرة حين توفق بين طبيعة الضحك الهدامة وبين عادات العقل .

هذه اللغة العيانية الموضوعية تستطيع – عن طريق وسائل التعبير الشرقيــة الصرف – ان سحر اعضاء الجسـم ، تجرى في مسار الاحسـاس ، وتـترك الاستعمالات العربية للكلمة ، وتحول الكلمات الى تعاويذ ، وتوسـع الصـوت وتستخدم ذبذباته ونوعياته وتسحق الايقاع بوحشية وتمحو الضجيج ، وتهدف الى الاثارة والسحر والتخدير وايقاف مفعول الاحساس ، انها تحـرر لغنائيـة الحركة ، عن طريق استمرارها في الفضاء او توسعها فيـه ، وتجاوزهـا غنائيـة الكلمات ، والتخلص من عبودية اللغة الذهنية بأيصال احساس لذهنية جديدة ، هذه المغاطيسيه كلها هذا الشعر كله ووسائل السحر المباشرة ، لن تكون ذات جدوى عميقة ، تكمن تحت الحركات والاشارات وترتقـي الى قدرسـية التعاويذ الخصة ، اذا لم نضع الروح صورة طبيعية على طريق آخر ، اذا لم يستطع المسرح الحقيقي ان يمنحنا احساس الخلق الذي نملك منه وجها واحدا ، لا يكتمل الاعلى مستويات اخرى ، وسواء ٌسيطر لعقل على هذه المستويات حقا ام لم سيطر ، وكما الفكر الذي يظل من شأن هـذه المستويات ، فان الامر لا يهم كثيرا ، اذ لا اهمية ولامعنى لذلك ، المهم هو وضع الاحساس في حالة ادراك حادة وعميقة بوسائل ايجابية ، وهذا هو الهدف الاساس من السـحر والشـعائر ، اذ ليس المسرح الا انعكاسا لهما .

– القضيه –

القضية اذن تكمن في حمل المسرح ، بالمعنى الدقيق من الكلمة ، وطبعة ، شيئا معينا محددا ، كالدورة الدموية في الشرايين ، او التطور السديمي ظاهريـا لصور الاحلام في الدماغ ، وهذا لن يتم الا باستبعاد الانتبـاه استبعادا اصيـلا ، وانحرافه التام بذلك الاستبعاد .

ان المسرح لن يجد نفسه من جديد ، بان يكون وسائل للايهام الحقيقي ، الا اذا قدم للمشاهد رواسب حقيقية للاحلام ، حيث يمجر كل ما يحتويه من حب للجريمة وهلوسة شهوانية ووحشيه واخيلته واحساسه الطوبائي بالحياة والاشياء ، على مستوى باطني ، لا يعرف التزييف والوهم .

بعبارة ثانيه ، على المسرح ان يواصل اعادة النظر لا في كل مظاهر العالم الخارجي الموضوعي والوصفي حسب ، بل في العالم الباطني ايضا ، اي في الانسان نظـرة ميتافيزيقية . بهذه الوسيلة فقط ، على ما نعتقد ، نستطيع ان نتحدث في المسرح عن حقوق الخيال . فلا الفكاهة ولا الشعر ولا الخيال تعني شيئا ، اذا لم يصير الى هدم فوضوي ينبعث منه انطلاق هائل يتناول الاشكال ، متضمنا المرض كله ، تلك الاشكال التي تنجح عضويا في التأثير في الانسان ، وافكـاره عن الواقــع ومكانته الشعرية من الواقع .

اما اعتبار المسرح وظيفة نفسية واخلاقية ثانوية ، والاعتقاد بان الاحـلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط ، فلا ينتهيان الا الى التقليل من التأثـير الشاعري العميق للاحلام والمسرح على حد سواء . واذا كان المسرح كالاحلام دمويا ووحشيا ، فحري به ان يظهر ويؤصل فينا فكرة النزاع الدائب وتمزق الحياه في تشنجها كل ممزق باستمرار ، حيث ينهض كل شيء ليصـل الى مستواها ، في صراع معا ، فذلك كله يقصـد به الحفـاظ على بعض الافكـار الميتافيزيقية وبعض الحكايـات الاسـطورية ، باسـلوب مباشــر ملمــوس ، تلك الافكار والحكايات التي تمتاز بوحشيه وقوة كفيلتين باظهار اصولها وديمومتها في مبادىء جوهرية .

وبما ان الحال كذلك ، فان هذه اللغة المسرحية العارية ، (وهي لغة حقيقية لا تقديرية) باقترابها من المبدىء التي ستطيع تحويل قوتها اليها شاعريا ، لابد لها ان تسمح ، باستخدام الجاذبيه العصبية للانسان ، من تجاوز الحدود الاعتيادية للفن واللغة بين التجسيد الواقعي اي ، السحري ، نوع من الابداع الكامل ، حيث يتخذ الانسان فيه مكانه بين الحلم والاحداث ، بتعابير حقيقية .

الموضوعات (التيمات)

ليس المقصود هو ازعاج الجمهور بانشغالات كونية متسامية . قد توجد مفاتيح ذات شأن للفكر والفعل ، يفسر العرض كله بمقتضاها ، الا ان هذا الامر لايعني المتفرج الذي ليس به اهتمام . ومع ذلك فهي تعنينا ، لانها موجودة.

العرض : لكل عرض ان يتضمن عنصرا طبيعيا (فيزيقيا) موضوعا يحس به الجميع . صرخات ، آهات ، اشباح ورؤى ومفاجآت ، وترتيبات مسرحية من كل الانواع . والجمال الاخاذ للالبسة المنقولة من نماذج شعائرية معينة ، اضاءة باهرة ، اصوات ذات جمال تعزيمي وسحر الانسجام والهارموني ، ونوتات موسيقية فريدة ، والوان الاشياء ، والايقاع الطبيعي للحركات الذي يحاكي ارتفاعه وانحداره بعض الحركات المألوفة لدى الجميع وظهور اشياء جديدة ملموسة ظهورا مدهشا ، واقنعة وصور وتماثيل طولها عدة امتار ، وتغييرات مفاجئة للاضاءة ، والفعل الطبيعي للضوء الذي يثير احاسيس الحرارة والبرودة الخ .

الاخراج : ستنصب لغة المسرح النموذجية في الاخراج ، لا على مجرد اعتباره درجة انكسار (Refraction) النص على خشبة المسرح ، بل باعتباره نقطة انطلاق الخلق المسرحي كله . ان استخدام هذه اللغة وتناولها ، ستذيبان الازدواجية القديمة بين المؤلف والمخرج باستبدالها بخالق فريد من نوعه ، تقع عليه مسئولية مزدوجة : العرض والعقدة .

لغة المسرح : القضية ليست قضية كبت اللغة المحكية ، بل منح الكلمات الاهمية التي تملكها في الاحلام تقريبا . كما يجب العثور في الوقت نفسه على وسائل جديدة لتسجيل هذه اللغة ، سواء أكانت هذه الوسائل تنتمي الى التكنيك الموسيقي ام الى رموز شفروية .

اما ما يتعلق بالاشياء الاعتيادية ، او حتى بالجسم الانساني ، بعد السامي بها الى مرتبة الاشارات ، فمن البديهي ان امره يستطيع ان يستوحي الهامه من الحروف الهيروغلوفية ، لا من اجل تسجيل هذه الاشارات فقط باسلوب مقروء يسمح لنا باعادة انتاجها كلما شئنا ، بل من اجل انشاء رموز مقروءة دقيقة مباشرة على المسرح .

من جهة اخرى ، فان لغة الشفرة هذه والتكييف الموسيقي ستكون لهما قيمة ثمينة كوسيلة لتكييف الاصوات .

ولما كانت المهمة الرئيسة لهذه اللغة استعمال النبرات استعمالا خاصا ، فان هذه النبرات ستكون نوعا من التوازن المنسجم . ومن ثم فان التشويه الثانوي للكلمة ينبغي ان يكون متاحا ، وفق ارادتنا .

كذلك ، فان تعابير الوجه ، اللا محدودة ، السجينة في اشكال الاقنعة ، يمكن تصنيفها ووضع العناوين لها ، بحيث تستطيع المشاركة بصورة رمزية ومباشرة ونهائية في هذه اللغة المحسوسة على خشبة المسرح ، باستقلالها عن الاستعمال السايكولوجي الخاص .

فضلا عن ذلك ، فان هذه الحركات الرمزية والاقنعة والمواقف ، وهذه الحركات الفردية والجماعية ، تكون معانيها التي لاتعد جزءا مهما من لغة المسرح المحسوسة ، كما ان الحركات والايماءات المثيرة ، والمواقف العاطفية والاعتباطية ، والقرع المثار ، بعيدا عن الايقاع والاصوات ، ستزدوج وتتضاعف ، عن طريق انعكاسات الحركات المحفزة وكل المواقف المجهضة ، وكل زلات الفكر واللسان . بكل تلك (الوسائل) يمكن اظهار ما يسمى بعجز الكلمة ، وبالتالي يظهر الثراء الهائل ، ثراء التعابير ، الذي لن تفوتنا العودة اليه احيانا .

بالاضافة الى ذلك ، ثمة فكرة محسوسة عن الموسيقى تذهب الى ان الاصوات تدخل كالشخوص ، حين تمتزج الايقاعات فتضيع في لحظة تدخل الكلمات . ومن وسيلة تعبيرية الى اخرى ، تخلق توافقات ومستويات تطور خاصة — حتى الضوء يمكن ان يكون له معنى ذهبي دقيق .

الالات الموسيقية : ستستخدم كادوات واجزاء من الاعداد . ان الحاجة للتأثير المباشر العميق في الاحساس ، من خلال الاعضاء ، من وجهة النظر الصوتية ، تتطلب بحثا عن ميزات اصوات جديدة وذبذباتها ، اصوات مطلقة الجدة ، ميزات لم تستطع الالات الموسيقية من امتلاكها بعد ، الامر الذي يقتضي استخدام الات قديمة ومنسية ، او خلق آلات جديدة . كما يقتضيا ذلك البحث — خارج مجال الموسيقى — عن آلات واجهزة ستألف من خليط خاص او جديد المعدن ، تستطيع ان تصل الى مستوى جديد ، محدثة اصواتا وضوضاء واخزة لاتحتمل .

الاضواء ، الاضاءة : لم تعد اجهزة الاضاءة المستخدمة في المسارح وافية بالغرض . ان تأثير النور في الفكر له مفعول خاص ، لذا يجب البحث في كل انواع الذبذبات الضوئية ، والوسائل الجديدة لنشر الامواج الضوئية ، على شكل طبقات اوسهام نارية . اما جهاز سلم الألوان ، المستعمل الآن ، فيجب اعادة النظر فيه من اوله الى آخره . وبغية استحداث نبرات موسيقية خاصة ، لابد للضوء من عناصر الخفة والكثافة والسمك بقصد استحداث احاسيس الحرارة والبرودة والغضب والخوف الخ .

الازياء : فيما يخص الازياء ، ينبغي تجنب اللباس الحديث قدرا الامكان، دون اتخاذ زي موحد ، في المسرحيات كلها لا احتراما للماضي الذي مصدره الخرافة والصنمية ، بل لان بعض الازياء القديمة ، لها غاية شعائرية ، ولو انها وجدت في لحظة معينة من الزمن ، انها قد احتفظت بجمال ومظهر ايحائي ، لاقترابها من التقاليد التي انجبتها ، وهذا امر يسمو بديهيا كل البداهة .

المسرح – القاعة : سيلغي المسرح والقاعه وستيعض عنهما بمكان واحد ، دونما حواجز او فواصل ، ليصبح مسرح الاحداث ، وستنشأ علاقة مباشــرة بين المتفرج والعرض ، بين الممثل والمتفرج ، وبالنظر لوضع المتفرج في وســـط الاحداث ، واحاطة الاحداث به ، سيتأثر بها حتمايا ، ان هذا التطويق ناتج من تغيير القاعة بالتجلي .

وهكذا سيهجر قاعات العرض الحاليــة ، لتنتقـل الى بعض المخــازن او الحظائر ، التي سيعيد بناءها ، وفـق العمليات المعمارية التي انتهت ببناء بعض الكنائس او الاماكن المقدسة ، وبعض معابد التبت .

اما في داخل هذا البناء فتسود نسب معينه من الارتفاع والعمق . وسيحاط باربعة جدران بغير زينه من اي نـوع ، وسـيجلس الجمهور وســـط المكـان على كراس متحركة ، تسمح له بمتابعة العرض الذي يجرى حوله . ان غياب المسرح بالمعنى الاعتيادي من الكلمة ، سيساعد على انتشار الاحداث في الزوايا الاربع . كما ستخصص مواضع معينة للممثلين وللفعل المسرحي في اربع اماكن بارزه . وستمثل امشاهد امام جدران مبيضة ، مخصصة لامتصاص الضــوء ، كما ستعلو البهو اروقة على طول محيطها ، كلوحــات الرســامين البدائيين . ان هذه الاروقه ستسمح للممثين بمطاردة بعضهم من مكان الى اخر ، اذا اقتضـت الاحداث ذلك ، كما ستيسر لتلك الاحداث ان تنتشر في المستويات كلها ، ارتفاعا وعمقا . فيمكن لصرخة اطلقت في احدى نهايات المكان ان تتوسع من فم الى فم ، بتموجات متعاقبة ، لتصل الى النهاية الاخرى. ان الفعل المسرحي سيكشــف ويتوسع من مستوى الى مستوى ، من نقطة ، ستنفجر نوبة من الانفعالات فجأة ، كالنيران في مختلف الاماكن . ليس من العبث الكلام عن طابع العرض بأعتباره طابعا وهميا حقا ، او النفوذ المباشر للفعل على المتفرج باعتباره كذلك . ان انتشار الفعل في فضاء هائل سيجبر اضاءة مشهد ما ، ومختلـف انـواع الاضـاءة التي تكشف عملية التمثيل ، على التأثير في الجمهور والممثلين على السواء . وهــذا

ينطبق على عدة افعال تجري في وقت واحد ، او عدة مراحل من الفعل الواحد ، حيث الشخوص المتكومة بعضها على بعض كالنحل ، تتلقى هجمات المواقف ، وانهجمات الخارجية لعناصر الطبيعة العاصفة ، وبذلك سيحمل المتفرج الرعد او الريح المتأتي من وسائل الاضاءة الطبيعية .

مهما يكن من امر ، فسيحتفظ بموضع مركزي ، دون ان يحل مكـــان المسرح ، ليمكن محمل الفعل من التركيز والوصول الى الذروة كلما كان ذلك ضروريا .

الأشياء ـ الاقنعة ـ الاكسسوار : ستظهر مانيكانات (تماثيل عرض الملابس) واقنعة هائلة واشياء غريبة النسب حجما كالصور الكلامية ، لتبرير كل صـورة وكل تعبير ، على ان تختفي اشياء تقتضي عرضا طبيعا ، او ان توضع في اقنعة .

الاعداد : لن يكون ثمة اعـداد ، وانما سيعوض عن ذلـك بشـخوص هيروغليفية ، وازياء شعائرية ، ومانيكانات بارتفاع عشرة اقدام تمثل لحية الملك ليرفي العاصفة ، كما ستعرض الآن موسيقية تحوى حول البشر ، واشياء مجهولة الشكل والهدف .

المباشرة : سيقول الناس : هذا مسرح بعيد عن الحياة ، عن الوقائع ، عن الاهتمامات المباشرة ... عن الحاضر واحداثه ! نعم ، عن كل المشاغل المهمـــة العميقة التي يتميز بها بعض الناس ، لا ! لان قصة الرابي سيبون في (الزوهار) الذي يشتعل كالنار مباشرة ، كالنار نفسها قصة حقيقية .

المؤلفات : لن نمثل مسرحية مكتوبة ، بل سنحاول التمثيل المباشر الـذي يدور حول الموضوعات والوقائع او الاعمال المعروفة . ذلك ان طبيعة المكـان ووضعه يقتضيان مثل هذه المعالجة . ولن يحول بيننا وبين اي موضوع حائل ، مهما يكن ذلك الموضوع واسعا .

العرض : ثمة فكرة عن العروض الكاملة التي يجب احياؤها . القضيــة المطلوبة هي ان نجعل الفضاء يتكلم ، وان نغذيه ونملأه ، كأن بعض المناجم قد تمثلت في جدار صخري ، مابرح ان انفجر في ينابيع حارة ، وباقات زهـر صخرية .

الممثل : الممثل عنصر ذو اهمية استثنائية ، لان على جدوى عمله يعتمد نجاح العرض ، وهو — في الوقت نفسه — عنصر محايد سلبي ، لرفض كــل مبادرة شخصية منه رفضا قاطعا . تنتفي في هذا المجال كل القواعد المحددة . بين الممثل الذي لا نطالب منه غير مجرد النحيب ، وبين الممثل الذي ينبغي له ان يلقي خطبة ، بكل ما في صفاته الشخصية من اقناع ، بين هذين الحدين يقع الفاصل الذي يميز بين الانسان والالة .

الاداء : سيرقم العرض من بدايته الى نهايته كشفرة ، لاكحركات ضائعة، كل الحركات خاضعة للايقاع . ولما كانت كل شخصية شخصية نمطية ، فـان حركاتها ووجهها وزيها ستبدو كالعديد من اشعة الضياء .

السينما : في مقابل الكيان المرئي الخشن ، يقدم المسرح ، من خلال الشعر، صورا لما هو غير كائن . فضلا عن ذلك ، لايستطيع المرء — من وجهة الفعــل المسرحي — ان يقارن الصورة السينمية ، مهما تكن شاعرية محدودة بالعلـم ، بالصورة المسرحية الخاضعة لمطلبات الحياة .

القسوة : لابد من عنصر القسوة في اساس كل عرض ، والا يصبح المسرح مستحيلا . وفي حالة التدهور التي نحن فيها ، ستعود الميتافيزيقا للدخـول الى اذهاننا مجددا ، من خلال جلدنا .

الجمهور : قبل كل شيء يجب ان يوجد هذا المسرح .

البرنامج : سنخرج دون اعتبار للعصر :

١ - اقتباسا من عمل زمن شكسبير ، عمل يتفق مع حالتنا الذهنية المصطربة الراهنة ، سواء اتعلق الامر بمسرحية غير قانونية لشكسبير ، ك (Arden of Feversham) ام مسرحية مختلفة تماما من العصر نفسه .

٢ - مسرحية ذات حريه شعرية متطرفة بقلم ليون - بول فارج .

٣ - مقتطفات من (الزوهار) كقصة الرابي سيميون ، بعنفها وشدتها بحضورها دائم ، كالحرائق الملتهبة .

٤ - قصة (دو اللحية الزرقاء) بعد اعادة صياغتها وفقا للسجلات التاريخية ، مع فكرة جديدة تتناول الاثارة الجنسية والقسوة .

٥ - قصة سقوط القدس ، وفق تأريخ الكتاب المقدس ، وبلون الدم القاني الذي يسيل منها ، ومشاعر الشعب المتمثلة في الخذلان والهلع ، الظاهرة في الضوء ، والخلافات الميتافيزيقية بين الانبياء ، وما يثيرونه من تهييج ذهني مرعب ، وانطباعات تلك الامور وتأثيرها الطبيعي في الملك والهيكل والشعب والاحداث انفسها[1] .

٦ - حكاية للمركيز دي صاد ، مع نقل الاثارة الجنسية اليها ، وتصويرها بشكل رمزي ، لخلق طابع خارجي عنيف للقسوة ، واخفاء ما سوى ذلك .

٧ - مسرحية واحدة ميلودرامية او اكثر ، فيها الامور المستحيلة فعالة ، ذات عنصر شاعري .

٨ - مسرحية (فويرك) لبوشنر كرد فعل لمبادئنا ، وكمثال على ما يمكن ان يستخلص من نص معين مسرحيا ، بمصطلحات المسرح .

٩ - بعض الاعمال من المسرح الاليزابيثي ، بعد تجريدها من نصوصها ، وابقاء ازياء العصر ، واوضاعه وشخوصه ، وافعاله المسرحية .

---

(١) اعتمدت د . سامية اسعد المادة الخامسة من هذا البرنامج . ي . ع .

البيان الثاني

يسعى الجمهور اساسا من خلال الحب والجريمة والمخدرات والحرب والتمرد ، الى تجربة متسامية للحياة ، الى حالة شاعرية ، سواء اعترف بذلك عن وعي ام بغير وعي .

لقد خلق مسرح القسوة كي يعاد الى المسرح مفهوم للحياة ، فيه ما فيه من اختلاج وعاطفية . وفي هذا المعنى من الحدة الفنية والتكثيف الاقصى للعناصر المشهدية ، يجب ان تفهم القسوة . ستكون هذه القسوة دامية عند الضرورة ، دون ان تكون كذلك بانتظام . وعلى ذلك ستستطيع ان تتماثل مع ضرب من الطهر الاخلاقي الشديد الذي لن يخشى ان يقدم للحياة الثمن الجدير بها .

١ ــ من وجهة نظر المضمون

انطلاقا من الموضوعات والتيمات المعالجة ، سيختار مسرح القسوة موضوعات وتيمات تطابق مع اضطراب عصرنا وعدم استقراره .

انه لا ينوي التخلي عن اساطير الانسان والحياة الحديثة تخليا تاما بسيطا . انه سيفعل ذلك بطريقته الخاصة ، بان يقف موقفا معارضا لاتجاه العالم الاقتصادي والنفعي والتقني ، مروجا من جديد الاهتمامات الكبرى والعواطف الجوهرية التي اخفاها المسرح الحديث تحت غطاء الانسان المتحضر زيفا .

ستكون هذه التيمات كونية شمولية مفسرة وفقا لاقدم النصوص المستخلصة من علم نشأة الكون عند المكسيكيين والهنود واليهود والايرانيين ..

وبصرف النظر عن الانسان السايكولوجي ، ذي المشاعر والشخصية المشرحة ، والانسان الاجتماعي الخاضع للقوانين ، الذي شوهته الاديان ، سيتوجه مسرح القسوة الى الانسان الشامل .

انه سيثير الذهن باكمله ليلعب دوره ، وفي هذا المجال سينهض واقع الخيال والاحلام على حد سواء .

فضلا عن ذلك ، فان الاضطرابات الاجتماعية العظمى والنزاعات بين الشعوب والاجناس ، والقوى الطبيعية ومداخلات المصادفة ، وجاذبية القضاء والقدر ، ستكشف عن نفسها اما بصورة غير مباشرة في حركات وايماءات ، شخوص قد بلغت قامة الآلهة و لابطال والوحوش المهولة ، في ابعاد اسطورية ، واما بطريقة مباشرة في اشكال مادية يسرتها وسائل العلم الحديثة .

ستؤدي هذه الالهة او الابطال ، هذه الوحوش الهائلة ، هذه القوى الكونية الطبيعية ادوارها وفقا لصور منتزعة من اقدم النصوص المقدسة وعلوم نشأة الكون القديمة .

٢ ـ من وجهة نظر الشكل

ان هذه الحاجة لانعمار المسرح في ينابيع الشعر الملموس العاطفي الخالد ، المتيسر لاكثر اقسام الجمهور تأخرا وشرودا ، شعر يتجسد بالعودة الى الاساطير البدائية ، هذه الحاجة تحملنا على مطالبة الاخراج ، وليس النص بمهمة تجسيد تلك النزاعات القديمة ، وقبل كل شيء اضفاء المباشرة عليها ، اي نقل هذه التيمات الى المسرح رأسا ، وتجسيدها بالتعبيرات والحركات قبل صبها في كلمات .

وهكذا سنرفض الخرافة المسرحية المتصلة بالنص ودكتاتورية الكاتب . وهكذا سنلتحق بالدراما الشعبية القديمة ، التي جربها الفكر واحس بها مباشرة ، متجاوزين تشويه اللغة وحواجز الكلمة .

اننا ننوي ان نقيم المسرح على العرض قبل كل شيء آخر . وسندخل على العرض فكرة جديدة عن الفضاء بالاستناد الى المستويات الممكنة كلها وكل الدرجات المنظورة في العمق والارتداد ، وفي نطاق هذه الفكرة ، ستضاف فكرة معينة عن

الزمن الى مجال الحركه ، وفي زمن معين ، سنضيف الى اكبر عدد ممكن مـن الحركات ، اكبر عدد ممكن من الصور والمعاني الماديه المتصله بهذه الحركات . ان تلك الصور والحركات المستخدمة ، لن يكون الغرض منها امتـاع العـين او الاذن الخارجية ، بل الافادة السرية لامتاع الروح .

وهكذا ، فلن يستخدم المسرح الفضائي ، في ابعاده وحجمه فحسب ، بل في جوانبه السفلى ، اذا جاز القول .

ان تداخل الصور والحركات سترقى الى الذروة من خلال صدام الاشياء ولحظات الصمت والصرخات والايقاعات ، او في لغة مادية اصيلة ذات اشارات ، لا كلمات . كما يجب ان يكون مفهوما انما سندخل في كمية الحركات والصور ، المنظمة لوقت ما ، الصمت والايقاع وبعض الديدبات المادية والاضطرابات المؤلفة من اشياء وحركات ايمائية وجدت حقا واستخدمت كذلك . ومن ثم يصح القول: ان روح اقدم الهيروغليفيات ستشرف على خلق هذه اللغة المسرحية الخالصة .

ان كل جمهور شعبي كان دائما يحب التعابير والصور المباشرة . لذلـك ستتدخل الكلمه الناطقة والتعبير اللفظي الواضح في كل اجزاء الفعل المســرحي الواضحة ، البارزة الجلاء ، حيث تخلد الحياة الى الراحة ، ويتغلغل الوعي .

وفضلا عن هذا المعنى المنطقي ، ستفسر الكلمات بمعنى تعزيمي وسحري حقا ، لا لمعناها حسب ، بل لتشكلها وانبثاقاتها الحسية كذلك .

ذلك ان الظهور المثير للوحوش الهائلة ، وعربدات الابطـال والالهـة ، وتعبيرات القوى السوية بصورتها التشكيلية ، والتدخلات المتفجرة للشعر والفكاهة، المكلفة باشاعة الفوضى في المظاهر ونسفها ، على وفق المبدأ الفوضوي لكل شـعر اصيل لن يكون له تأثيره السحري حقا ، الا في جو من الايحاء المغناطيسي ، حيث يتأثر الفكر مباشرة بالضغط على الحواس .

بينما الجهاز العصبي في المسرح الهضمي الراهن ، اي الاحساس الفزيولوجي ، يستبعد عمدا ويترك لفوضى المتفرج الفردية ، فان مسرح القسوة ينوي التوكيد على الوسائل التي اختبرها الزمن ، بغية الاستحواذ على الاحساس.

هذه الوسائل المؤلفة من قوة الالوان والاضواء ، والاصوات ، التي تستخدم الذبذبات والرجات والارتجاجات ، سواء في الايقاع الموسيقي ام في العبارة المحكية ، في النبرة الخاصة ، ام في انتشار الضوء عامة ، لاتستطيع ان تؤتي ثمارها الا باستخدام تنافر الاصوات (كما في الموسيقى) .

وعوضا عن أن نقصر الاصوات المتنافرة على محور معنى واحد ، سنجعلها تتداخل ، بعضها في بعض ، من هذا المعنى الى ذاك ، من اللون الى الضوضاء ، من الكلمة الى الضياء ، من الايماءة المرفرفة الى النعمية المسطحة .

ان المسرح المنشأ والمبني على هذه الشاكلة ، سيمتد ـ من خلال حذف الخشبة ـ الى قاعة المسرح كلها ، وسيرقى الجدران على حوامل خفيفة ، مكتنفا المتفرج بغلالة مادية ، مغرقا اياه في حمام من الضوء والصور والحركات والاصوات باستمرار . وسيكون الاعداد من الشخوص نفسها ، بعد ان تكون قد تحولت الى (مانكانات) جبارة ، كما سيتألف من مناظر طبيعية لانوار متحركة تتلاعب بالاشياء ، فضلا عن اقنعة تتبادل مواقعها بدأب .

ولا لن يكون ثمة نقطة خالية في الفضاء ، ستنتفي فترة الراحة ، وسيشمل كل فراغ في ذهن المتفرج او احساسه ـ وهذا يعني انه لن يكون فصل معين بين الحياة والمسرح ، بل استمرار بدلا عن ذلك الفصل . ان اي شخص شاهد تصوير مشهد فلم ، في طور التنفيذ ، سيدرك ما نعنيه بالضبط .

نريد ان يكون في حوزتنا بغية تقديم العرض المسرحي ، كل انواع الوسائل المادية ، كاجهزة الاضاءة ، والاموال والمصادر الاضافية التي تبذرها الشركات يوميا ، بضيع كل ماهو فعال وسحري الى الابد .

عنوان أول عرض يقدمه مسرح القسوة

غزو المكسيك

امرو سيمسرح احداثا لاشرا • سيأتي دور الناس ، بفسيتهم وعواطفهم ، وسيصورون على انهم ابناء قوى خاصة ، ويفهمون في ضوء الاحداث والجبرية التاريخية ، التي لعبوا ادوارهم فيها •

اختير هذا الموضوع :

١ ــ لمباشرته ولما يسمح به من اشارات الى مشكلات ذات اهمية حيوية بالقياس الى اوربا والعالم •

من وجهة النظر التاريخية يعرض (غزو المكسيك) قضية الكولونيالية (الاستعمار الاستيطاني) ويعيد الحياة بطريقة وحشية قاسية الى غرور اوربا الحي دائما ، ويسمح لفكرة تفوقها بالانحسار • ويقابل المسيحية باديان اقدم منها كثيرا • ويصحح بعض المفاهيم الزائفة للغرب التي كونها عن الوثنية وبعض الاديان الطبيعية ، ويبرز بعاطفة ملتهبة روعة الشعر ومباشرته الابدية ، ذلك الشعر الذي يستند الى مصادر ميتافيزيقية انشئت هذه الاديان عليها •

٢ ــ ان طرح القضية الكولونيالية المفزعة في مباشرتها ، ومن تصوره احدى القارات من حق في استعباد قارة اخرى ، هذا الموضوع يتساءل عن التفوق الحقيقي لبعض العروق البشرية على غيرها ، ويبين القوة الداخلية

التي تربط عبقريه عرق ما باشكال معينة من الحضارة . انه يقابل بين الفوضى الاستبدادية التي يمارسها المستعمرون ، وبين الانسجام الاخلاقي العميق الذي يستتب بين الشعوب التي لم تستعمر بعد .

ثم ان اعتلال الملكية الاوربية في عصرها ، تلك الملكية المستندة الى المبادىء المادية الموغلة في جورها ووحشيتها ، يبرر — من باب التناقض — الهرمية العضوية لملكية (الارتيك) المبنية على المبادىء الروحية التي لاتقبل الجدل .

من وجهة النظر الاجتماعية ، يبدو السلام الاجتماعي ، في حقيقة كونه استطاع ان يطعم جميع افراده ، من البداية ، حين تمكنت الثورة من تثبيت اقدامها .

من هذا التناقض بين الانحلال الاخلاقي والملكية الكاثولكية ، وبين النظام الوثني ، يستطيع الموضوع ان يحرر الكثير من القوى والصور التي لم يسمع بها ، المدورة هنا وهناك ، بحوادث وحشية . فالناس الذين يدخلون المعارك ، ويتحاربون بالايدي يحملون اشد الافكار تعارضا ، بما فيها من وصمة عار .

ان الاسس الاخلاقية وتركيز الاهمية المباشرة على هذا العرض ، تسمحان لنا بالتوكيد على قيمة العرض ، بصفته عرضا للصراعات ، مجسدا على خشبة المسرح .

هناك اولا النزاعات الباطنية التي تدفع الملك موشيزوما ذا الشخصية الانفصالية ، تلك النزاعات التي عجز التاريخ عن سويرنا بدوافعها .

اما نزاعاته ومناقشته الرمزية مع اساطير التنجيم ، فسكون مرئية باسلوب موضوعي مصور .

وفضلا عن موتيزوما ، هناك حشود الناس ، والطبقات الاجتماعية المتبدلة ، وتمرد الشعب ضد القضاء والقدر ، ممثلا بموتيزوما ، وصخب الملحدين ومماحكات الفلاسفة ، ومراثي الشعراء ، وخيانة التجار والبرجوازية ، ودعارة النساء ونفاقهن .

ان روح الجماهير ونفس الاحداث ستتنقلان في امواج مادية لتغطي العرض ، لتركيز خطوط القوة هنا وهناك ، سيطغو على هذه الامواج وعي الافراد ، بماله من انحسار وتمرد ويأس .

المشكلة ، من الناحية المسرحية ، تتعلق بتحديد شكل خطوط القوة هذه ، ووضع اسباب الانسجام بينها والتركيز واستخلاص الالحان الايحائية منها .

ان هذه الصور والحركات والرقصات والشعائر ، هذه الالحان المجزأة ، والانعطافات الفجائية للحوار ستسجل بعناية وتوصف بالكلمات حسب الامكان، وبخاصة اقسام العرض غير الموجودة في الحوار . وما لا يمكن وصفه بالكلمات سيسجل في ارقام الشعرة ، كما في المقطوعة الموسيقية . هاكم الآن كيان العرض حسب نظام الكشف عنه[1] .

ـ الفصل الاول ـ

ـ اشارات الحذر ـ

لوحة للمكسيك بما يتوقع ان تكون ، بمدنها وريفها وكهوف الانسان القديم ، وخرائب مايا . موضوعات تثير بمستوى رفيع قرابين النذور الاسبانية ، والمناظر الطبيعية الغريبة المحاطة بقنان ، او تحت الاجراس الزجاجية .

كذلك ستكون المدن والآثار والريف والغابة والخرائب والكهف موضع اثارة ، في بزوغها وتلاشيها ، بالاستناد الى الاضاءة التي تبرر اشكالها . اما الوسائل الموسيقية والتصويرية التي توكد تلك الاشكال وتستحوذ على حدتها ، فيصار الى استنباطها بروح المائية السرية ، غير المرئية بالقياس الى المتفرج ، وستتماثل مع الهام الشعر ، الطافح بالهمسات والايحاءات .

(١) غزو المكسيك ، بشكله المتطور الناضج ، قد نشر لاول مرة في (لابيف) آذار ـ نيسان ١٩٥٠ اي ان طبعة (المسرح وقرينـه) الفرنسية كانت خالية منه .

ان كل شيء يرتجف ويش كافدة حانوت في اعصار • المنظر الذي يتحسس قدوم العاصفة ، الاشياء ، الموسيقى ، الحصى ، الالبسة الضائعة • ظلال الحيول الوحشيه تمر خلال الهواء كالشهب القصية ، كابرق في الافق الطافح بالسراب ، حين تحط الريح على الارض ، باثارة متكهنة بعواصف ، غزيرة المياه • ثم تبدأ الاصابة بالتغير ، فهي مقابل المحادثات الحادة ، والخصومات بين اصدقاء السكان ، تواجه استجابة من اجتماعات موتيزوما البكماء المفعمة بالرعب ، يكهانه المجتمعين سابقا ، باشارات دائرية ابروج واشكال القبة الكالحة •

اما بالقياس الى كورتيز ، فلابد من اخراج يتناول البحر والسفن الصغيرة المحطمة ، وكورتيز ورجاله اوسع حجوما من السفن واقوى من الصخور •

— الفصل الثاني —

— الاعتراف —

في هذه المرة ، يرى كورتيز المكسيك •

الصمت يكشف صراعاته السرية جميعا ، تأسن واضح ، السحر في كل مكان ، سحر عرض ماكر لم يسمع به من قبل ، مدن تشبه متاريس الضياء ، قصور على قنوات تغطي مياها راكدة ، لحن ثقيل •

وفجاة تكلل الرؤس الجدران ، بنوتة واحدة حريفة حادة •

ثم تحل دمدمة مكبوته ملأى بالتهديدات ، انبعاج هيبة مرعبة يخترق الجموع ، كجيوب الهدوء في اعصار • يتقدم موتيزوما وحيدا نحو كورتيز •

— الفصل الثالث —

— اضطرابات صيمة —

التمرد على كل مستوى في البلاد •

التمرد في كل مستوى من مستويات وعي موتيزوما •

ساحة القتال في ذهن مونتيزوما ، الذي يجادل القدر •

السحر ، الإخراج السحري الذي يستثير الالهة •

يشق مونتيزوما الفضاء الحي ، يفضه كما يفض (بكارة) فتاة ضية ان يدفع الشيء غير المرئي للاكتشاف والبزوغ •

جدار المسرح مفعم بصورة غير متسقة برءوس وحناجر والحان مصدوعة بغرابة ، واجوبة عنها تبدو كجذوع اشجار • كما يبدو مونتيزوما نفسه ، وقد انقسم على نفسه ، بعض اقسامه في نصف ضياء ، وبعضه الآخر في ضياء باهر ، مع ايد عديدة منبثة من ردائه ، وتعبيرات مرسومة على جسمه كصورة مركبة ، ملوعي ومن نطاق وعي مونيتزوماتتال الاسئلة كلها على الجمهور •

اما دائرة البروج الفلكية ، التي كانت تزأر بجميع وحوشها في رأس مونتيزوم فانها تتحول الى مجموعة من المواطف الانسانية التي تجسدها رءوس شاخصة يمثلها الناطقون الرسميون اللامعون في الجدد – في حملة من المسرحيات السرية التي لايسعى الجمهور ان يسخر منها ، على الرغم من الصروف المحيطة بها •

مهما يكن من امر ، فان المحاربين الحقيقيين يحملون سيوفهم على الهواء ، بعد شحذها باصراف انازل • بينما السقف الطائرة تعبر المحيط الهادىء الازرق العاصف ، محملة بعائم الهاربين ، وفي الاتجاه الآخر ، تصل اسلحة مهربة على سفن طائرة اخرى •

رجل منهوك القوى يتناول الطعام باسرع ما يستطيع ، يراوده هجس الحصار المقترب من المدينة ، وبينما يندلع التمرد ، تسد كتلة من الواتزيك الهادر فضاء المسرح ، حيث يحتشد رجال احيانا ، واحيانا جنود متضامون ، متحمون كتفا لكتف بحنون • الفضاء مشحون بحركات تدور على نفسها ، وجوه مرعبة ، عيون ميتة ، قبضات معبقة واعراف ودروع ، وينهال من كل

طبقات مشهد اعضاء اشلاء ، دروع ، رؤوس ومعد ، . كعاصفة ثلجية مدمرة الارض بانفجار قوة فوق قوة الصيبة .

ـ الفصل الرابع ـ

ـ التخلي عن العرش ـ

ان تخلي موسيروما عن العرش يؤدي الى ان يفقد كورتيز ورجاله الثقة بالنفس بصورة غريبة تكاد تكون حافلة دات عن . اذ ينشأ اختلاف معين حول اكتشاف الكنز ، يرى كتهويماب في زوايا المسرح . (تستخدم المرايا لتنفيذ ذلك الامر) .

تحدث الاضواء والاصوات وانطباع الانحلال وحس الاندار استشراء وهرما كالفواكه الريانة الطازجة المسماة على الارض . تظهر ازواج غريبة : اسبان وهنود ، تضخم غريب ، وتورم سلوه سواد ، يتأرجحون الى امام والى وراء ، كانهم عربات توشك ان تنقلب . يدخل سيفيرال هيرناندو كورتيز ، في الوقت نفسه ، مشيرا الى انه لم يعد ثمة قائد . الهنود يقتلون الاسبانيين في بعض الاماكن ، بينما يبدو كورتيز حاما ، ويداه متدليتان ، امام تمثال يهز رأسه في الوقت المناسب ، مواكب الموسيقى . الخيانات تحدث دون عقاب ، الاشكال تتزاحم ، دون ان تظل قامة معينة في الهواء .

ان عدم الاستقرار والتهديد بالثورة ، من جانب الذين قهروا ، سيعبر عنهما عشرة آلاف سبيل ، وفي هذا الانحلال وانهيار القوة العاشمة التي استرقت نفسها ، (بعد ان لم يعدلها ما تزدرده) سترسم الخطوط الاولى لقصة (رومانسية) عاطفية .

ستظهر العواطف الشهوانية ، بعد نفد الاسلحة . لن تكون العواطف درامية ، كما في العديد من المعارك ، بل مشاعر مدروسة ، وخطة مدبرة

بدكاء ، يبدو في العرض الاول مرة رأس امرأة ، وكنتيجة لكل ذلك يحل زمن الاجواء الخانقة والاوبئة والامراض .

وعلى كل مستوى تعبيري ، تبدو الاصوات والكلمات والازهار السامة ، التي تتفتح على الارض ، خرساء بكماء . وفي الوقت ذاته ، يلوي دفير دينسي رقاب الرجال ، كما تدوي اصوات مرعبة صافية كأنها امواج البحر القلب ، وهي تعص ما تعمل على مسافات شاسعة من الرمال ، او كالجرف الذي شققته الصخور . هذه هي الشعائر الحضارية لمونتزوما . ضرب بالاقدام ، همهمة ، حشود السكان الاصليين ، الذين تماثل حطامهم فكوك الغارب . ثم دوامات في طريق الاجواء الخانقة ، رءوس هائلة ، منتفخة الانوف من الرائحة الكريهة .

ــ لاشيء ، لاشيء غير الاسبانيين الهائلي الححوم على عكازات . وكموجة المد ، كانفجار العاصفة المدوي ، كاسواط المطر على البحر ، تهب الثورة بحشودها ، حامله جثمان مونتيزوما وهو يتمايل على رءوسها كالسفينة . اما الاسبانيون ، في هيجان المعارك وزبد رءوسهم المحصورة ، فينهرسون كالدماء باراء المتاريس التي تعود الى الخضرة مجددا .

المأخوذ بالمسرح

بول غودمان

كتاب ارتو الصغير عن المسرح ، مؤلفه رجل مدنف بالحب ، وهو يضع كل شيء في كفة هذا الحب . انه يريد ان يعطي معنى للحياة ، من خلال هذا الحب ، وان يقوم به بهجوم معاكس على المجتمع حيث يجد نفسه يائسا فيه . ما يقوله ، في اغلب الاحيان خاطىء ، وهو غالبا ما يناقض نفسه بنفسه ، وهو ، ايضا يرى حقائق مهمة ، فيقولها ببساطة رائقة ، « ساعمس مما حلمت به ، او اني لن اصل شيئا » طبيعي ان هذا يعني فعل الشيء القليل جدا ، ومع ذلك فمنذ وفاته ، اثرت عاطفة حلمه فحركت رجال المسرح ، واستولت عليهم . يقولون عن هذا الكتاب الصغير المربك « كان الوحيد في عصرنا ، في فهمه لطبيعة المسرح وعظمته » ـ الكلام المقتبس من جوليان بيك . اذا كنت هنا ، في فقرات قليلة ، احاول ان اميز بين الاصوات الاصلية وغير الاصلية لهذا الانفجار ، فلا يعني ذلك التقليل من اهمية مقصود رجال المسرح ، ذلك بان عاطفته اكثر اهمية من الحس السليم ، وانما كل ما اسعى اليه هو تبسيط مناقشة هؤلاء الرجال ، بغية ان اجعل تلك العاطفة اشد تأثيرا ووقعا .

يفضح ارتو في كل مكان مواقف الانسان الطهري واهواءه ، في حرمان الذات ، والغثيان من الطعام المبتذل ، لابد لي ان احسب انه التزم جادة السلامة التزاما خطرا ، بتجنب تهويمات اكل لحوم البشر واشياء اخرى مثلها وضيعة . وحين مد المسرح الى قوصه ، مانحا اياه باثارة حقيقية ، لم يتمالك من ان يحسب ذلك الامر جهنميا ، ذا قوة تدميرية تامة ، انتزعت منه مكارته . انه يقول في هذا الصدد : المسرح « هو انكشاف للقسوة الكامنة ، بوسائل تجعل كل الامكانات المنحرفة للذهن مكتشفة » .

انه يلبس نظارات لا ترى الا ما امامها . فيبدو كأنه لا يدرك المصـــابي الاعتيادي ، او بساطة الانسان الشقي ، الذي لايرى في سحر العمل الفني عبر الكمال المستحيل ، عبر الوعد بالفردوس . اما اسعيد فليس له من فن . حيث تسود البساطة والنظام ، لامسرح . . ومن هنا كان اصدقاؤه الشهير للمسرح من المراحل الختامية للوباء . حيث حثالة السكان ، المحصنين بعضهم الجنوني ، يمهون الثروات التي يعرفون انها لن تخدم غرضا ولن تعد . في تلك اللحظة يولد المسرح : عملية مباشرة ، لامسوغ لها ، تثير افعالا لافائدة فيها ولا جدوى». ثم يمضي مقتبسا ارساب القديس اوغسطين من سم المسرح ، مختتما ذلــك بالاشادة بـ (موسى) مورد ، الذي يبدو له مضمونه ، كأنه الوباء ذاته . فبل ذلك كله بصورة رائعة ، يوحشيه كلامية جيده ، ومع ان ما قيل ليس الا مجرد وجهه نظر جزئية للمسرح ، فانها وجهة نظر حامية ، يمكن ان تنجب اعمــالا فاخرة .

اواه ! ما ان يفكر به (يعني المسرح)، حتى يصيبه الخوف من حبه ، فيبدأ في استرجاع نظريه اخلاقية مضجرة ، تتناول الايهام والتطهير ، نظرية مزيفـــة بذاتها ، تناقض تناقضا مباشرا مع احسن ما لابد قوله في مكان اخر . الفعل ، على ما يكرر ، هو مجرد (فعل فضيلة) على خشبة المسرح ، وليس واقعا ملموسا ، انه يصور عالما وهميا كالسيمباء ، وهدفه هو « استنزاف القبح جملا وتفصيلا بشكل اجماعي » . يظهر انه يتصور هذا الفعل الرمزي في مسرح الســـحر البدائي ، بينما الجوهر الحقيقي للسحر البدائي لا يكمن في فضيلته ، لانه يجعل العشب ينمو ، والشمس تعود للظهور ذلك بان البدائي لا يخاف من القــوى التي يطلقهـــا .

يبدو ان نظرية ارتو حول استنزاف القبح مماثلة لنظرية الاغريقيين حول التطهير ، الا ان ثمة اختلافا دقيقا ، فالمسرحية الاغريقية تسوند بجمهورها الى مجتمع جيد ، وقد ازداد قوة اكثر بالشعائر الدينية ، التي هي جزء منه ، بعد ان تكون قد نثرت البذور باشلاء اعضاء ممزقة .

اما مسرحية ارتو التي ستطهر الجمهور من الرذائل التي تتملكه ، فانها تود تلقفه في العالم نفسه الذي لا مفر منه الا الى مستشفى المجاذيب . ان ارتو مخدوع بمسرح (بالي) الذي يجمع جمعا معجبا بين التركيب الموضوعي الدقيق وبين الوجد الصوفي والسحر ، لكن الامر الغريب انه لا يرى ان هذا ممكن لانه ينبعث من الريف ويستقر فيه ، بطريقة حياته ، يلحظ ارتو بصورة فانتازية ان الرقصات البالية « تقيم الدليل القاطع على هيمنة الضربة في المشهد ـ » (Metteur) وهذا وهم الجلالة في الواقع .

يبدي ارتو شيئا من الفكاهة ، الا ان وجهة نظره حول الملهاة ، تعوده الى المأزق نفسه ، اي الخوف من الدمار التام . فهو يتحدث عن الملهاة قائلا « انها التحرير الاساسي ، تحطيم الواقع كله في الدعس » . كلا الامر ليس كذلك . تفرغ الملهاة الاحساس مما يكمن فيه من عمق وصعبة ، لتطفو على سطحه . يعتقد ارتو دائما ان اعماق الوجود ستزول وان الاساس ـ من خلال المسرح ـ « سيواجه المطلق » لكن اللحظة الحرجة التالية هي الشيء الحقيقي ، لا المطلق المجرد .

نجد في سلوك سيلدا الايجابي ، لنرى اين قوة ارتو . تتجلى عظمة ارتو في اصراره على ان المسرح شأنه شأن اي فن آخر ، هو فعل مادي ، انه ليس مرآة او صورة ، يمكن ان يستوعبها المتفرج ويفسرها حسب ميوله واولاعه ، انه ليس فانتازيا . وهو (يعني ارتو) على صواب حين يقارن بينه وبين التحليل النفسي ، حين يقول : « اقترح ان نعد الى المسرح الفكرة السحرية الاولية ، التي يتناولها التحليل النفسي ، والتي تستطيع التأثير في شفاء المريض ، بجعله يتخذ المواقف الظاهرية والخارجية . لاقل هنا بطريقتي الخاصة : لحظة الايصال التي تنقلها ، ليست تلك التي تنقل بنية من جهاز في رأس احدنا الى جهاز في رأس آخر ، حين « يفهم » الناس « بعضهم بعضا » لكي « يتعلموا شيئا » » . ان علماء الدلالات اللغوية Semantics ومصلحي اللغة ، وعلماء الرياضيات لا يقدمون لنا ما نحن بحاجة اليه .

اللحظة المهمة هي تلك اللحظة التي يتأثر فيها المرء تأثيرا فيزيولوجيا (ماديا) فاذا بجهازه كله ينحرف عن مساره ، فما عليه الا اصلاحه ليتكيف بالماعنه المدهشه .

اراد ارتو ان يقول ذلك ، فقاله .

وفي سياق المسرح بصفته فعلا مؤثرا طلع علينا ارتو بهجومه الشهير على المسرحات الادبيه ، وبرفضه لاستخدام النص كاساس للاخراج . وذلك لا يعني مهاجمة الكلمة بحد ذاتها ، لأنه يدرك ادراكا تاما ان الكلمه فعل مادي (جثماني) يمتاز بالاداء ، وهو باق بصيحاته العالية واشاراته الطبيعية . انه يريد ، كما يقول بصورة جميلة « ان يستخدم الكلمة كشيء صلب ، شيء يقلب الأشياء عاليها سافلها ، يربكها ، لكن قبل كل شيء في الفضاء » .

اما ملاحظاته حول التنفس في مقالة (الرياضة المؤثرة) فهي ذهب خالص ، لأن انفجار العصب ، او غيره له قيمه مسرحية تفوق كثيرا كل الصياغات اللفظية والمسامرات التي تتحدث عنه ، تلك الامور التي يمكن التهوين منها ، بالتوكيد ، لما في ذلك من فائدة وجدوى .

الا ان ثمة جانبا من فعل الكلمة يخطئه سهام التخطي ، مما يجعل هجومه جامحا كل الجموح . للكلمات تأثيرات شخصية متقابلة ، انها تحت الجلد ، لايسرة صوتها ، بل بتركيب الجمل والاسلوب ؛ صيغة الفعل ، وعلاقات الجمل . ان شخصيات الناس هي عاداتهم الكلامية ، وفي دراما الشخصيات ، يظل عمل ارتو غير واف بالقصد شأن الشيء — اللغة . نحن بحاجة للنص ، لكن ليس نص الافكار والاراء ، بل نص بناء العلاقات والصلات . مدد ارتو براسين بسبب لحوئه للادب ، الا انه يعرف معرفة صحيحة ان مسرح راسين لم يعتمد على مضمون الخطب ، بل على صراع الشخصيات التي تمثلها تلك الخطب ، وبخاصة

على صربة المسرح في استخلات الفحائية والمشاهد الكبيرة اسطمه بمايه • ان صربة المسرح هي مسرح العمل •

فاذا كان الاعداد القديم البطيء يجعلنا فارغي الصبر ، فقد يكون لحصة حطأنا •

احشى ان يكون ارتو قد تحب هده الامور البديهية ، بسبب خطأ اساسي واحد : فهو يقول ان امس يهدف اى استخدام الفضاء والاشياء في الفضاء وتبعة لدلك فهو يطالب بامتيازات مطلقة للاحراح • وفي هدا الامر « فه من العمومية الكثيرة ، دلك ان مسرح التوصيل ، يعني ان المرء يشاهده فيتأثر به لاعضاء فيه اشياء واصوات ، بل اشخاص يتصرفون في اماكنهم • فالشيء الرئيس » ادن ، هو ليس تفسير النص او الاحراج ، بل وضع الخطوط الكبرى والتوقيت (كما يدركان في فضاء زمني واحد ملموس) انه في ماشرة وجهات النظر ، مجابهة الشخوص لبعضها ، تعقد عقدية الحبكة (العقدة) المستمرة • قد يكون ارسو صل السبيل ، بتجربته اليمية ، حيث من يدعى بـ (امحرر) الذي يؤلفه (الموتاح) هو السيد المطلق ، بينما ما تجربه ليس سوى اسيابيه الصور • امما في وضع الخطوط لكبرى والتوقيت في لمسرح ، فنحن بحاجة الى تعاون ثلاثة اشخاص ، كما جرت التقاليد ، هم الممثل والمخرج والشاعر الدرامي •

برتولت برشت

برتولت برشت (١٨٩٨ - ١٩٥٦) اكبر درامي الماني في عصره • وربما اسهب في الكتابة حول طريقة المسرح اكثر من اي كاتب مسرحي آخر ، بلغت مجموعة كتاباته النظرية سبعة مجلدات بالالمانية ، ومع ذلك فهي ليست كاملة • اثنان من اختارات الراهنة مستلان من مجلد واحد من المختارات منشـــور بالانكليزية تحت عنوان (برشت - حول المسرح)[1]•

لا بد من القول ، فضلا عن الملاحظات التي ادلى بها جون ولت والتي ذيل المختارات بها ، ظهر (مشهد من الشارع) بالانكليزية قبل نشره بالالمانيـــة ، مترجما بقلم اريك بنتلي في مجلة (سواني ريفيو) صيف ١٩٤٩ • اما المقـال المختار الثالث فهو مستل من كتاب امثلة هيلين فايكل ، وهو مجلد يحوي على صور وتعليقات ، نشر في لايبزك ، ونسخته الانكليزية منشورة في مجلـه (تولين دراما ريفيو) (من اسمتع مقــارنة تصوير برشت للممثلة الحديثــة بتصويري بيرانديللو وشو ص ١٥٨ وص ٢٠٠) •

---

(١) ميثون ، ١٩٦٤ : هل ووانك (١٩٦٤)

مشهد من الشارع

نموذج اساس للمسرح الملحمي

برتولت برشت

اثر الحرب العالمية بعقد ونصف عقد من الزمن ، جربت طريقة جديدة نسبيا في التمثيل ، في عدد من المسارح الالمانيــه • ان نوعياتها وميزاتها في الوصف الواضح ، واسلوبها التقريري ، واستخدامها للجوقة (الكورس) وعرض الصور المتحركة بوصفها وسائل للتعليق والشرح جعلتها تحظى بالتسمية (الملحمية) • لقد استخدم الممثل تقنية معقدة بعض الشيء ، مواقف المسرحية من عن الشخص الذي يصوره ، مضطرا المتفرج للنظر الى مواقف المسرحية من زاوية تصبح — من خلالها — تلك المواقف موضوع نقده • ان الموضوع الجديد على ما يذهب اليه مؤيدو المسرح الملحمي ، يتناول حوادث حرب الطبقات ، في اعنف مرحلـــة من مراحلها ، واشدها اثارة للرعب ، وهذا الموضوع يمكن السيطرة عليه بسهولة اكبر ، عن طريق المنهج (الملحمي) • وبذلك يصبح تصوير العمليات الاجتماعية ممكنة كما ترى في علاقاتها السببية (العلية) • الا ان نتيجة هذه التجارب حملت الجماليات (علم الجمال) على مواجهة سلســلة كاملة من الصعوبات الجوهرية •

من السهولة نسبيا ان نتوصل الى نموذج اســــاس للمسرح الملحمي • اخترت — على سبيل التجربة العملية مثلا بسيطا جدا للمسرح الملحمي (الطبيعي) ممثلا في حادثة يمكن ان ترى في قارعة اية طريق : شاهد عيان يوضح لمجموعة

من اساس ، كيف وقعت الحادثة ، قد لا يكون المتفرجون على الرصيف لاحظوا ما حـــدث ، او انهم قد يتفقون معه ، لعلهم ، يرون الامور من زاوية اخرى ، الشاهد يمثل سلوك السائق والضحيه او الاثنين معا بطريقة تجعل المتفرجين قادرين على تكوين فكرة عن الحادثة .

يبدو مثل هذا النموذج من المسرح الملحمي البدائي سهل الادراك ، ومع ذلك فقد ارتنا التجربة الصعوبات المدهشة التي يقدمها هذا النموذج الى القارىء او المستمع ، حالما يطالب برؤية عواقب معالجة هذا النوع من التوصيح الميداني للحادثة كشكل اساس لمسرح عظيم ، هو مسرح العصر العلمي ، ان ما يعنيه ذلك هو أن المسرح الملحمي قد يبدو اكثر غنى وتعقيدا ، في كل تفصيلاته ، ومع ذلك ، ولكي يكون هذا المسرح عظيما ، لابد له في الاساس من الحاجة الى عناصر تطبيقية لمشهد الشارع ، وهو لن يستطيع ، ان يدعى المسرح الملحمي ، اذا انتفت فيه العناصر الرئيسة من ذلك المشهد ، من المستحيل حقا فهم ما يأتي ، قبل ان يدرك هذا الامر ، قبل ان يدرك المرء الجدة والامور غير الاعتياديـــة والتحدي المباشر للطاقات النقدية التي يوحي بها مخبر قارعة الشارع في تطبيقه العملي ، باعتبار هذه الاشياء نموذجا مرضيا للمسرح العظيم ، لن يستطيع احدنا ان يدرك ما يأتي حتى الادراك .

لاحظ : الحادثة بعيدة كل البعد مما نسميه بالفن ، لا حاجة بالمطـــق ان يكون فنانا ، اما القدرات التي يحتاجها ، لتحقيق هدفه ، فهي قدرات شمولية في تأثيرها ، لنفرض انه لا يستطيع القيام ببعض الحركات الخاصـــة ، بسرعه الضحية التي يحاكيها ، ان كل ما يحتاج اليه هو شرح مضاعفة سرعته الى حد ثلاثة امثالها وبذلك فان التطبيق العلمي لن يفقد سماته الجوهرية ولا مساره ، ان تطبيقه سيفسد ان استطاع ان يلفت انتباه المتفرجين الى قدراتـه التحويليـة ، اذ عليه ان يجتنب عرض نفسه بطريقة تجعل احدنا ينادي : « يالها من صورة حية لسائق » . عليه ألا « يرمي بشباك سحره » على اي كان ، عليه ألا ينقل

الناس مما هم فيه عادة الى « ممثلك ربيعه الشأن » • عليه الا يتصرف بأية قوة من قوى الايحاء •

من المهم كل الأهمية اجتناب كل ماشير الأبهام من مشهد الشارع ، ذلك بالايهام الذي يمثل احدى الميزات الرئيسة للمسرح الاعتيادي • ذلك بان عملية التطبيق التوضيحية ، باعتبارها تمثيلا لاتخرج عن كونها عملية اعادة واسترجاع• لقد جرت حادثة وما ترونه الان ليس سوى اعادة لها • فاذا كان المشهد في المسرح يتعقب مشهد الشارع ، في هذا المضمار ، عندئذ سيتوقف المسرح عن التظاهر بانه ليس مسرحا ، شأنه شأن عملية لايضاح تطبيقي ، التي تمثل في قارعة الشارع ، والتي تعترف بانها ليست سوى عملية تطبيقيه دون ان تتظاهر بكونها حادثة واقعية • اما عنصــــر التمرين في التمثيل ، وحفظ النص عن ظهر قلب وكل الجهاز الميكانيكي ، وعملية الأعداد والتهيئة باسرها فأمور واضحة ، ظاهرة • ماذا يتبقى اذن للتجربة وتصوير الواقع ، اهو ما زال قيد التجربة ، بمعنى من معاني ؟

مشهد الشارع يقرر نوع التجربة المعدة للمتفرج • لاشك في ان المطبق في قارعة الشارع قد مر بـ « تجربة » على ان ذلك لايعني ان يجعل من تطبيقه اداة لـ « لتجربة » امام الجمهور ، حتى تجربة السائق والضحية ، التي يوصلها جزئيا ، ينبغي له ألا يحاول ، بأية وسيلة ، تحويلها الى تجربة ممتعة بالقياس الى المتفرج ، مهما يكن تطبيقه قريب الصلة بالحادثة • ان التطبيق لن يصبح اقل شيئا في اخلاصه للصدق والحقيقة ، ان هو لم يعد اثارة الخوف الذي سببت الحادثة في اثارته • على الضد من ذلك ، انه اذا فعل ذلك ، فان تطبيقه سيفقد عنصر الصدق • اذ عليه الا يعنى بخلق عواطف خاصـــة • فمن المهم ان نفهم ان المسرح الذي يعاد بناؤه في هذا الصدد ، يخضـــع لتغير ايجابي في وظيفته •

وفي مشهد المسرح ، الذي يراد له ان يتميز بكونه مسرحا ملحميا ، لابد من بروز عنصر جوهري لمشهد الشارع واعني به اشتمال التطبيق على اهمية اجتماعية عملية . سواء في ذلك ان يبدي المطبق موقفا الى جانب السائق او احد المارة ، فيجعل الحادثة امرا محتوما ، بينما موقف آخر لايجعلها كذلك ام انه ـ في تطبيقه ـ يسعى الى تحديد المسئولية ، ففي كلا الحالتين ، يظل تطبيقه ذا عرض عملي ، بمداخلته الاجتماعية .

ان غرض المطبق يقرر مدى المحاكاة . لا حاجة لمطبقنا ان يحاكي كل وجه من اوجه تصرفات الشخوص بل كل ما يعدمه هو صورة . على العموم ، سيقدم المشهد المسرحي صورة مفعمة بالحيوية ، تناسب واتساع الاهتمام الذي يلقاه . كيف يلتقي المشهدان ، المشهد المسرحي ومشهد الشارع ؟ لنأخذ نقطة تفصيلية . ان صوت الضحية قد لا يلعب دورا مباشرا في الحادثة . قد لا يتفق شهود العيان على سماع صرخة متأتية من الضحية او من شخص اخر ، وهذا ما سيقدم حافزا للمطبق لمحاكاة الصوت .

المسألة يمكن وضع حل لها تطبيقا ، بالتعرف على الصوت اذا كان صوت رجل طاعن السن او صوت امراة ، او اذا كان عاليا او واطئا . وقد يعتمد الجواب على كونه صوت رجل مثقف او غير مثقف . كما ان نعومته او جهارته قد تلعب دورا كبيرا يحادي مدى مسئولية السائق الجنائية . ان سلسلة كبيرة من خصائص الضحية تتطلب التصوير . أكان شارد الذهن ؟ أكان ذاهل الانتباه ؟ اذا كان الامر كذلك بماذا ؟ ما الذي عرضه للذهول ، في تلك المناسبة ، وليس في مناسبة اخرى ، استنادا الى شواهد تصرفه ؟ الخ الخ .

ان التطبيق التوضيحي ، الذي باستطاعتنا رؤيته ، يقدم فرصا للتصوير المنوع ، المعي كل المعنى للاسناد البشرية . ومع ذلك ، فان قصر العناصر الجوهرية على تلك التي يقدمها مشهد الشارع يضطره للاعتراف ببعض التقصيرات

والتحديدات بشأن المحاكاة • ان عليه (يعني المسرح) ان يكون قادرا على تبرير انفاق المال ، في سحق اعراضه واهدافه[1] فمثلا قد تطغى مسألة موضوع الضحية عن التعميق التوضيحي الخ • كما قد يعرض السائق لخطر فصله من عمله ،

(1) في اغلب الاحيان تصادف تطبيقات في الحياة اليوميه ، تكون محاكاة فيها اكثر اصالة مما تتطلبه حدثة ناصية الشارع • وهي – على العموم – هزلية• فقد يقرر جارنا لغريب « وضع حد » لتصرف ملاكنا المشترك الجشع • مثل هذه المحاكاة ، غالبا ماتكون غنية متنوعة، ومع ذلك سرينا الاختبار الضيق ان هذه المحاكاة بكل تعقداتها ، تركز على جانب معين من تصرف املاك • المحاكاة وحيرة او منتقاة ، تترك مقصد المناسبات التي يستتبعها الملاك ليحقق تسويه مع جارنا باعتباره «رجلا" معقولا»، وطالما حدثت مثل هذه المناسبات • انه (يعني الجار) بعيد عن ان يقدم لنا صورة متكاملة لان ذلك لن يكون له تأثير هزلي مطلقا • ان مشهد الشارع – بحكم لظروف – فيتبنى زاويه رؤيا واسعة ، وهو – في همه لنقطة الاساسية ، ملاقي معضلات ينبغي الا نغفل من شأنها انه (يعني مشهد الشارع) لابد ان يكون ناجحاً في اثاره النقد ، بالرغم من الحوادث المطروقة الاكثر تعقيداً ايجابياً" وسلبياً" في الوقت نفسه ، كجزء من عملية واحدة • عليك ان نفهم مدا يفحص امور سيحسن الجمهور ، عن طريق التناول النقدي• هنا اصة ، لدينا سابقة في مشهد الشارع متمثلة" في اي تطبيق لحياة يومية • ان جارنا اللصين والمصين في الشارع يستطيعان ان يعرضا الموضوع من جديد ، الاول بتصرفه « المعقول » و الثاني بتصرفه « غير المعقول » بان يودعاه الى حكم العقل و الفكر • على اي حال ، حين يؤدي الامر لكنه يتطور الاحداث ، (كأن يتحول امره من وضع معقول الى وضع غير معقول ، او على العكس) عندئذ يكونان بحاجة الى شكل ما من التعليقات قصد تغيير زاوية تصويرهما ، ومن هنا ، كما ذكرنا آنفاً تنبعث بعض الصعوبات ازاء المشهد المسرحي • وهي صعوبات ليس في المستطاع معالجتها هنا •

وحسارة احارته ، وسحنه ، اما الصحية ، فقد تبهظه قائمة المستشفى الثقيلة ، فضلا عن فقدان عمله ، والتشويه الدائمي ، وربما عدم اللياقة للعمل ، هذه هي المساحة التي يسمي المطلق شخوصه عليها ، ثم ان الضحية قد لايكون وحيدا ، لان احد الاصدقاء يلازمه ، وربما تكون فتاة السائق جالسة بجانبه ، ان هذا الامر سيبرز العنصر الاجتماعي ، وبذلك يسمح لرسم الشخوص بصورة افضل .

ثمة عنصر جوهري اخر في مشهد الشارع وهذا يتبين في سحب الشخوص تماما من افعالها انه (يعني المطلق) يحاكي اعمالها ، وبذلك يسمح بالتوصل الى نتائج تلك الاعمال ، ان المسرح الذي يقتفي اثره (يعني المطلق) في هذا الامر، سينفصل عن عادة المسرح التقليدي ، الذي يسند الافعال الى الشخوص ، مبرئا اياها من النقد ، بعرضها على اعتبارها عواقب محتومة تأتي وفق القانون الطبيعي ، من الشخوص التي تؤديها ، ان شخصية الانسان التي يجري عليها التعليق ، على كمية ليست بحاجة الى التحديد التام ، فهو ـ في حدود معينة ـ يشبه هذا الامر او ذاك ، وليس في ذلك بأس ، انما الذي يعني به المطلق هو النوعيات التي قد تكون معرضة للحادثة او محصنة حيالها[1] ، قد يعرض المشهد المسرحي شخوصا محددي المعالم ، ولكنه ، عندئذ ، يجب ان يكون في وضع لأن يعالج فرديتها بصفتها حالة خاصة ، تحدد حقل فعالياتها ، بحيث تظهر تأثيراتها الاجتماعية الوثيقة الصلة بالموضوع ، ان امكانات المطلق محدودة كثيرا ، (وفي الواقع ، لم تختر هذا النموذج ، الا من اجل ان تكون الحدود ضيقة حسب الامكان) ، اذا كانت العناصر الجوهرية في المشهد المسرحي مقتصرة على مشهد الشارع ، فان عملنا الاعظم سيكون مجرد غنى ، ومن هنا تكون مسألة الحالات الحدية اشد الحاحا وحدة .

(1) الوصعة داتها ، ستكون سانح كل اساس الذين تعد شخوصهم الشروط التي وضعها (المطلق) وتربينا المميزات التي يحاكيها .

دعونا نتناول تفصيلا مثيرا . هل يستطيع ممثلنا ان يستخدم نبرة صوت مثيرة في اعادة اقوال السائق ، بعد ان يكون طول العمل قد استنفد اثيرة ؟ (لم يعد هذا الامر ممكنا نظريا ، شأنه شأن رسول عاد من اجتماعه بالملك ليخبر مواطنيه) بمحادثاته بالكلمات : (رأيت الملك الملتحي) . يمكن ذلك ، بل لا مفر منه ، اذا تصور المرء حادثة قارعة الشارع ، حيث تلعب مثل هذه الاثارة دورا خاصا ، ولاسيما في صدد وجه من اوجه هذه الحادثة . (في المثل السابق ، سيكون الامر كذلك ، ان اقسم الملك أنه لن يحلق لحيته الى أن .. الخ) ومن هنا ، علينا ان نجد وجهة نظر لممثلنا تسمح له بعرض هذه الاثارة على النقد . انه ، لو لم يتبن وجهة نظر دقيقة ، لايستطيع ان يكون جديرا بمحاكاة صوت السائق الثائر ؟ اذا لام السواق لانهم لم يعملوا الا الشيء القليل ، لتخصص ساعات عملهم . كأن يقول : (انصروا اليه ، انه لاينتمي حتى الى نقابة . فقد بهطه التعب ، قبل ان تقع الحادثة) و (هذا واضح في قول السائق[1]) (عشر ساعات وانا وراء العجلة) .

قبل الوصول الى هذا الحد ، كي قادرا على اقتراح وجهة نظر للممثل ، ذلك ان المسرح بحاجة الى اتخاذ عدد من الخطوات . ان المسرح ، بتوسيع حقل رؤياه ، واراءة السائق في احوال اخرى ، فضلا عن الحادثة ، لايتجاوز نموذجه ، بأية حال ، بل هو بالحري يحلق اوضاعا تستند الى النموذج نفسه . يستطيع المرء تصور مشهد من النوع ذاته ، كمشهد الشارع ، معدا بتطبيق مدروس ، يرينا كيف تتطور مثل هذه المواطف ، كما تفعل عاطفة السائق او عواطف اخرى تقتضي المقارنة بين نبرات الصوت . ان المسرح ، بغية الا يتجاوز المشهد النموذجي ، مضطر الى تطوير تقنية تعرض العواطف على نقد المتفرج . طبيعي ، الا يعني هذا مبدئيا اقصاء المتفرج عن بعض العواطف التي يشهدها وايا ما كان الحال ، فان ايصال العواطف هو شكل خاص (مرحلة ، ونتيجة)

(١) من كلام المترجم . ي . ع . قرقوة .

من مراحل النقد ونتائجه . لابد للمعبق المسرحي ، للممثل ، ان يعد تقنية تسمح له باعادة حلق برة الموضوع المطبقة ، بشيء من التحفظ والانفعال ، حتى يستطيع المتفرج ان يقول : عبثا ما أثير ، كان الوقت جد متأخر ، واخيرا .. الـخ ، وبالايجاز لابد للممثل ان يظل مطبقا ، عليه ان يعرض الشخص الذي يطبق عليه ، بصفته اساسا غريبا ، عليه ألا يفمط عنصر الروايـة كـ (فعل ذلـك ، وقال ذلك) في تمثيله ، عليه ألا يذهب بعيدا في تحويل نفسه كلية ، في تقمص الشخص الذي يمثله .

ثمة عنصر اساس لمشهد الشارع يكمن في الموقف الطبيعي الذي يتخذه المطبق ، وهو ذو حدين : انه يأخذ وضعيين في نظر الحسبان . فهو يتصرف بصفته مطبقاً بصورة طبيعية ، ويدع موضوع التطبيق يتصرف على نحو طبيعي أيضاً ، انه لن ينسى ، ولا يسمح بأن يُنسى ، انه ليس الموضوع بل المطبق ، أي ما يشاهده الجمهور ليس مزجاً بين المطبق والموضوع ، ولا هو هويه ثالثـة مستقلة عبر متناقضة تتألف من الملامح المعزلة (أ) للمطبق (ب) للموضـوع ، كالذي يقدمه لنا المسرح التقليدي[1] في اخراجه ، ومن هنا ، لا تدمج مشاعر المطبق واحكامه العقلية بمشاعر المطبق عليه واحكامه .

نأتي الآن الى أحد العناصر مما يتميز به المسرح الملحمي ، وهو ما يُدعى بتأثير التغريب ، ما يتضمن هنا ، بالايجاز ، هو تقنية تناول الاحداث الاجتماعية الانسانية المطلوب تصويرها وتسميتها ، على اعتبارها شيئاً يدعو للتفسير والايضاح ، لا مجرد أمر طبيعي ، مألوف ، والغرض من هذا ، التأثير ، هو السماح للمتفرج ان يلجأ الى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية . فهل نستطيع ان نبين أهمية هذا التأثير لمطبقنا؟

(١) كما هو واضح بجلاء في اعمال ستانسلافسكي

نستطيع تصوير ما يحدث اذا حاب في استخدام هذه الوسيلة • قد تحدث الوصمة التي تلي • فقد يقول احد المتفرجين : « لو ان الصحة تحاور الحاجز الحجري بقدمه اليمنى كما اريتموه لنا » •• فربما سيقاطعه المطـــق قائلاً : « ربناه يخو بقدمه ايسرى •• يمكن احداث تأثير التغريب في التطبق، بمناقشة مجريات الامور ، أية قدم تجاوزت الحاجز في الواقع ، وفضلاً عن ذلك ، كيف صرفت الصحية نفسها • ان المطبق يحقق ذلك ، بأن يُعنى عناية دقيقة بحركاته هذه المرة ، بتمبذها باتقان ، وربما وفق حركة بصثة • وبهذه الطريقة (يغرّب) الحادثة الثانوية ، مبرزاً أهميته ، لتكون جديرة بالملاحظة • وهكذا يثبت تغريب المسرح الملحمي فوائده لمطبقنا أيضاً • وسيارة أخرى يمكن العثور على التغريب في هذا المشهد اليومي الصغير لمسرح الشارع الطبيعي ، الذي له أوهى الصلات بالفن • ان التحول المباشر من العرض الى الشرح والتعلق هو من أهم خصائص المسرح الملحمي[1]، وهو مازال أحد العناصر المسرفيها سهولة في التعـق على كل شارع • ان المطبق يستطيع ان يتجاوز حدود المحاكاة ، كلما شعر بذلك الدافع بغية ان نقدم توضيحات (لما يريد فعله)[2] • ففي المسرح الملحمي تقوم الجوقه والمبرزات الوثائقية ومخاطبة الممثلين للجمهور مباشرة ، بعملية التوضيحات هذه أساساً •

آمل ان يكون قد لوحظ ولو بشيء من التعجب ، انني اسم اي عنصر فنـي باعتباره مميزا لمشـــهد شارعنا بصلا عـــن المسرح الملحمي • يمكن للمطبق في الشارع ان يعد تطبيقا ناجحا دون ان تكون له قدرات اي كان • ثم مدا عن قيمة المسرح الملحمي بصفتنا ؟

---

(١) التشديد من المترجم

(٢) من كلام المترجم ، ي • ع • ثروة

يريد المسرح الملحمي ان يشيء نموذجه الاساس في عرض الشارع ، اي العودة الى مسرح « طبيعـــي » بسيط جدا ، الى مشروع اجتماعي : اصولـــه ، وسائله ، غاياته العملية ، من الارض النموذج يعمل دوننا حاجة الى عبارات مسرحيـــة (براغماتية) كـ « الدافـــع للتعبير الذاتي » و « تقمص الدور » و « التجربة الروحية » و « الغريزة » و « فن التقمص » الخ .

لعل من المفيد ان نبدأ بوضع السؤال على نحو مغاير ، هكذا ، هل نستطيع ان نستفيد من القدرات الفنية لاغراض مشهد شارعنا ؟ نعم ،بالبديهة ، حتـــى التطبيق في قارعة الشارع يتضمن عناصر فنية ، يمكن العثور على قدرات فنية ، صورة متواضعة لدى كل انسان ،ان هذا الامر لايضيرنا حين تواجهه معا عطيما،فمما لاشك فيه، انه يمكن التدرب على القدرات الفنيـــة ، في اي وقـــت ، في النطاق المعروض على نموذج مشهد الشارع ، انها (يعني القدرات الفنية) نستطيع ان تقوم بوظيفتها ، حتى ولو لم تتجاوز ذلك النطاق، (مثال ذلك) عندما لايقصد تحويل المطبق تحويلا تاما الى القائم بالعمل، والحق ان المسرح الملحمي هو مسرح فني بمعنى الكلمة لا يمكن التفكير فيه بغير الفنانين والخيال والاصالة الفنية والفكاهة وروح الزمالة ، وهو يتعذر على الممارسة بدون هذه العناصر وغيرها ايضا ، لابد له ان يكون ممتعا وتعليميا كذلك ، فكيف ، اذن ، يمكن ان يتطور الفن مـــن عناصر الشارع ، بغير ان يضيف شيئا ؟ كيف يمكن ان يتطور الى المشهد المسرحي بقصته المدبرة ، بممثليه المدربين ، باسلوب كلامه الرفيع ، بـ (مكياجه) بأدائـــه الجماعي الذي يسهم فيه عدد من الممثلين ؟ انحن بحاجة لاضافة اشياء اخرى ، بغية الانتقال من التطبيق (الطبيعي) الى التطبيق (الاصطناعي) ؟

اليس صحيحا ان الاضافات التي لابد من اضافتها على نموذجنا اضـافات اساسية اذا ما نحن اردنا الوصول الى المسرح الملحمي ؟ سيرينا اختبار وجيز انها كذلك ، لنتناول القصة ، لم يجد شيء مفتعل حول حادثة شـارعنا ، والمسرح التقليدي لا يتناول الامور المفتعلة (المبركة) حسب ، لنفكر ، مثلا في المسرحية

التاريخيه . ومع ذلك يمكن تنفيذ (سرد) قصة في عرض الشارع . قد يكون مصف في وضع يساعده على القول : « كان السائق مذنبا ، لأن ما حدث جرى بالشكل الذي رأيتم . انه كان يمكن ألا يتورط في الذنب ، لو ان الحادثة جرت على النحو الذي سأريكم اياه » . انه يستطيع ان يفتعل حادثة ويعلق عليها . او حدوا و قفة النص حين يحفظ عن ظهر قلب . قد يكتب المطبق اقوال الفاعل النص بالضبط ، فيحفظها غيبا ، و تدرب عليها شأنه شأن شاهد في قضية قضائية ، انه في تلك الحالة يمثل النص الذي تعلمه ، او لنأخذ برنامج تدريب يقوم به بعض الممثلين ، ان هذا الضرب في التطبيق لا تقتضيه اهداف فنية دائما . لسنا بحاجة الا ان نفكر في فرقة الشرطة الفرنسية ، التي تحمل شخوص كل قضية اجرامية على اعادة تمثيل بعض الاوضاع الحرجة امام جمهور الشرطة . او لنأخذ (المكياج) ان اقل المتغيرات في المظاهر ، كفرك شعر المرء مثلا قد يحدث في اي وقت في نطاق الطابع غير الفني للتطبيق . وليس المكياج نفسه وحيدا في خدمة اغراض المسرح .

فقد يكون شارب السائق ، في مشهد الشارع ذا اهمية خاصة . اذ ربما يكون مؤثرا في شهادة الفتاة الصديقة المحتملة كما اقترحنا ، سابقا . وهذا يمكن عرضه من قبل المطبق الذي يحمل السائق على ان يتخذ شاربا خياليا عند تعيين شهادة الصديقة . وبهذه الطريقة يستطيع المطبق عمل الشيء الكثير في تفنيد شهادتها . ومهما يكن من امر ، فان استخدام الشارب الحقيقي ليس شيئا ميسورا تماما ، والصعوبة نفسها تحدث بالقياس الى الالبسة . ثم ان المطبق قد يتقمص قبعة السائق ، في ظروف معطاة مثلا ، اذا اراد ان يرينا انه كان سكران ؟ (على ان تكون القبعة مائلة) الا انه لا يستطيع ان يفعل ذلك الا ضمن شروط وظروف معينة ؟ (انظر في ذلك ما قيل في الحالات المحدية سالفا) . على اي حال ، اذ كان التطبيق يقوم به عدة مطبقين كما اشرنا سالفا ، نستطيع استخدام الالبسة للتمييز بين مختلف الشخوص . وهذا يعني استخدام محدود للالبسة . لا مجال هنا لخلق

وهم محملا على الاعتقاد بان المطبقين هم تلك الشخوص في الواقع • (يستطيـــع المسرح الملحمي ان يبطل مفعول هذا الوهم بالبسة مبالغ فيها خاصة، او بارديه مؤشر عليها كونها موضوعات عرض للارياء) ثم انما ستطيع ان نقترح نموذجا اخـر ، كتعويض لنموذجنا في هذه النقطة ؛ نوعاً من مشهد الشارع الذي يقدمه الباعة المتجولون • ان هؤلاء الناس ، عند بيعهم الاربطة ، سيصورون رجلا رث الهندام واخر جيد الهندام ، انهم يستطيعون ، باللجوء الى القليل من المستلزمات والحيل التقنيه ، ان يقدموا مشاهد صغيرة ، حيث يخضعون للتحديدات نفسها ، التي يخضع لها المطبـــق في مشـــهد شارعنا ؟ • سيلتقطون رباطا ، قصـــة ، عصا قفازا ويؤدون صنوفا مهمة من المحاكاة لرجل من العالم ، مشيرين اليه طوال الوقت بـ (هو) ! ، انما نجد الشعر ايضا لدى الباعة المتجولين مستخدما في نطاق العمل ذاته كما نجده في نموذجنا الاساسي •

اذا اخذنا هذه الخطوط بنظر الاعتبار ، فسنجد نجاعة عمل نموذجنـــا الأساس • ان عناصر المسرح الطبيعي والاصطناعي واحدة • فمسرح شارعنـا بدائي ، ومنطلقات ادائه واهدافه ومناهجه قريبه الصلة بالحياة اليتيه • ومع ذلك ، فمما لاشك فيه ، انه ظاهرة ذات معنى ، ذات وظيفة اجتماعية واضـحة ، تسيطر على عناصرها كلها •

ان اصول الاداء التمثيلي تكمن في حادثة يمكن الحكم عليها بهذه الطريقة او تلك ، لأنها ربما تعيد نفسها في اشكال مختلفة ، وهي لن تنتهي ، بما فيها من عواقب ، ومن هنا تبرز للحكم بعض الاهمية • ذلك ان هدف الاداء هو تسهيل اعطاء فكرة عن الحادثة • ولذلك يتمّ التوافق بين الوسائل وذلك الهدف • ولما كان المسرح الملحمي مسرحاً متقناً كل الاتقان ، فان مضامينه معقدة ، واهدافه اجتماعية ذات اثر بعيد ، لذلك فعدادنا لمشهد الشارع باعتباره نموذجاً اساســياً له ، يجعلنا نتجاوز الوظيفة الاجتماعية الواضحة ، لنقدم معيارا نقديا للمســرح الملحمي ، يساعد على فرز الحادثة ذات المعنى من تلك التـي لامعنـى لهـا •

ومن هنا ، كان لنموذج الاساس اهميته العملية . وبين ان المخرج والممثلين يعملون معاً على بناء الاداء الذي يتضمن العديد من المسائل الشائكة ، التقنية والاجتماعية ، فهو يسمح لهم بكشف الحساب عما اذا كانت الوظيفة الاجتماعية للجهاز برمته مازالت سليمة وواضحة السلامة .

مشهد الشارع باعتباره انموذج الاساس للمسرح الملحمي (Versuche [١٠ ، ١٩٥٠

ملاحظة : تُعزى كتابة المقال ، في الاصل ، الى سنة ١٩٤٠ ، الا ان فيرتهيشت يعزوها الى حزيران ١٩٣٨ . المقال تطوير لقصيدة تحت عنوان "Über alltagliches Theater" الظنون انها كتبت سنة ١٩٣٠ هي ضمن "Gedichte aus dem Messingkauf" في . "Theaterarbeit, Versuche 14, Gedichte 3.

ان فكرة رجل يحكي حادثة في قارعة الشارع ، قد طورت هناك سورة نهاية ، وهي تعود لتظهر في المخطط التالي غير المؤرخ في (حرفة المسرح٤ ص ٥١ — ٥٢) تدريبات لمدارس التمثيل :

أ — حيل شعوذة ، تضمنها موقف المتفرجين .

ب — للنساء . طي الملابس الكتابية ووضعها في اماكنها المألوفة . الشيء نفسه للرجال

حـ — للرجال : مواقف متعددة للمدخنين . الشيء نفسه للنساء .

د — قطة تلعب بلفيفة خيوط

هـ — تمرينات على الملاحظة

و — تمرينات على محاكاة

ز — كيف تأخذ ملاحظات . ملاحظة حركات الوجه ونبرات الصوت .

ح — تمرينات على التخيل . ثلاثة رجال يقامرون على حياتهم . يخسر احدهم

ط ــ ثم يخسر الجميع

ى ــ مسرحة ملحمة ، فقرات من الكتاب المقدس

ك لكل شخص تمارين معادة في الاحراج ، ضرورة عرض زملاء المرء

ل ــ تمارين في المزاج ، الوصيفة : امرأتان تطويان الملابس الكتانية بهدوء ، تتظاهران بمشاعر حسود وحشية لعائلة زوجيهما ، الزوجان يقبعان في الغرفة المجاورة .

م ــ تتشابكان وهما تطويان الملابس بصمت .

ن ــ لعبة تتحول الى حد .

س ــ منافسة سريعة التبادل ، خلف الستارة ، في العراء .

ع ــ تكييف محاكاة موصوفة ببساطة بحيث يستطيع الآخرون تمييزها .

ف ــ شعر (ايقاعي) بمراقبة الرقص ذي النقرات .

ص ــ تناول الطعام بشوكة وسكين ، من احجام شاذة . سكين صغيرة جداً وكذلك شوكة صغيرة جداً .

ق ــ حوار يواكبه الحاكي : جمل مضحكة ، اجوبة حرّة .

ر ــ البحث عن « نقاط ذات عُقَد »

ش ــ تشخيص زميل ــ ممثل

ت ــ ارتجال حوادث ، المرور بمشاهد باسلوب تقريري ، دونما نص .

ث ــ حادثة الشارع ، وضع حدود للمُحاكاة المبررة

خ ــ متنوعات ، ذهاب كلب الى المطبخ [اغنية تقليدية]

د ــ استذكار الانطباعات الاولى لدور ما .

تقترح فيرنر هيشت ان هذه التدريبات قد تكون ذات صلة بالدروس التي القتها هيلين فايكل في احدى المدارس المسرحية في فنلندا

في المسرح التجريبي

برتولت برشت

منذ جيلين على الاقل ، يمر المسرح الاوربي الجاد بمرحلة تجريبية . ان التجارب المتنوعة لم تنته لحد الآن الى نتيجة محدودة موطدة بوضوح ، كما لم تنته المرحلة نفسها . وقد سلكت هذه التجارب ، على ما ارى ، سبيلين يتقاطعان احياناً ، كما يمكن تتبعهما بصورة منفردة ايضاً . اما تحديدهما فتمثله وظيفة الامتاع والتعليم : اي ان المسرح هيأ تجارب لزيادة قدرته على الامتاع ، واخرى كان الغرض منها رفع قيمته التعليمية .

[ثم يستعرض برشت تجارب من اصحابها صعداً ، صممت لزيادة قدرة المسرح على الامتاع ، كما يبرز فاختانكوف وميرهولد البنيوي (الذي استمد بعض الاشكال الشبيهة بالرقص من المسرح الآسيوي والذي خلق باليه برمتها للدراما) ورانيهاردت ، باخراجه لفاوست ، ويدرمن و (حلم ليلة منتصف الصيف) واجلاسه للممثلين وسط الجمهور في (موت دانتون) لبوشنر ، واوخلوبكوف وتنظيم المشاهد الحاشدة لستانسلافسكي ، ورانيهارت وويسنر . الا ان « المسرح بصفته الكلية لم يتيسر له ان يتوطد وفق معايير فنية حديثة » .

اما الخط الثاني فقد سايره ، حسب ما ارى ، وفي المقام الاول ، كتاب مسرح من اضراب ابسن وتولستوي وستريندبرغ وغوركي وتشيخوف وهاويتمن وشو وجورج كايسر ويوجين اونيل ، ذكرا (في هذا الصدد مسرحيته[1]) — اوبرا القروش الثلاثة — (بصفتها ذات طابع حكاية فضلاً عن مسحة ايديولوجية) . لقد كان مسرح بسكاتور « اكثر » هذه المحاولات « جذرية » . (وقد اسهمتُ في كل تجاربه ، التي كان الغرض من كل منها زيادة قيمة المسرح التعليمية] .

(١) من كلام المترجم : ي . ع . ثروة

على نحو متساو تقريبا . اما ، على الارجح سندرك معناها الامثل ، اذا لم تناولها معا ، كما اصر عادة على تناولها ، بل ان تناولها منفصلة ، حسب الامكان ، وسبدأ كما بدأ هو بأساس مشروعه ، بالدراما .

ان الدراما (لابداع السامي ، الواحد ، غير المتحزىء اسمي حلقة الذهن الانساني) كانت ، كما عرف موضع احتفالات اليونانيين صفتها الدينية . ان المسرح هو الان ، شأنه شأن ما كان عليه في اليونان القديمة ، سجل لعصر وصورة مصغرة له . لكن ، ما اشد الاختلاف ! ففي اكثر الاقطار الاوربية جدية ، لايسمح بمعالجة الدين على المسرح ، (فضميرنا المشرين الازل مكانة المسرح في تقدير الجمهور الى حد اصبح من واجب الشرطة ان تمنع المسرح من التدخل في امور الدين ، في ابسط الحدود) ان الروح التجارية هي التي قتلت الفن في العالم الحديث . يقول فاغنر في (الاوبرا والدراما) (لقد انتقلت سلطة الذوق الجماهيري ، في الفن الى الشخص . الذي يأمر الفن ان يعمل من اجل مصلحته المادية ، مصرا على ان يكون كل تحديد في خدمة فكرته الرئيسة الحبيبة (المال) ولكن هذه الفكرة ليست فكرة جديدة بحد ذاتها . ان السلطان الآمر انسان (مادي) تافه . يقول فاغنر في مقالة (الجمهور والشهرة) ــ ۱۸۷۸ ــ (انني اخذ في الاعتبار ، اوضاع الفن الجماهيري ، في الوقت الراهن ، حين اصر على انه من المستحيل لاي شيء ان يصبح جيدا حقا ، اذا روعي مقدما حساب عرضه على الجمهور ، واذا كان هذا العرض المنوي تقديمه ، يتحكم في تخطيط المؤلف وتأليف الفن) وهكذا ينبغي للكاتب المسرحي ان يحمل (عذابات كل الفنانين الاخرين ، مجتمعين في نفسه ذاتها) لان ما يحققه لايصبح عملا فنيا الا (حين يدخل الحياة المفتوحة) اي ان يكون مرئيا من على خشبة المسرح المفتوحة . ومن هنا (اذا اريد للمسرح ان يتجاوب مع رسالته الطبيعية الرفيعة ، لابد له ان يكون متحررا تماما من المضاربة التجارية) . واذن ، فالجمهور بالقياس الى الكاتب المسرحي هو جزء ضروري من مخزونه . كان اليونانيون يمتلكون مثل هذا المخزون بصفة فريدة ، كما كان الحال مع شكسبير وموليير ، وقد

امتلكه فاغنر في الموسيقى ، بعد نضال عنيف ، اما في الدراما فلا يزال الامر غير منته .

يشير فاغنر الى امر مهم ، منذ عهد اسخيلوس الى موليير ، مرورا بلوب دي فيغا وشكسبير ، وهو ان كل شاعر درامي عظيم هو دائما ممثل ، او انه يكتب لجيل من الممثلين . ثم يشير كيف ان في باريس ، حيث اسسرح له قسط من الحياة الطبيعية ، لكل نوع من الفنون مسرحه ، وكل مسرحية مكتوبة لمسرح معين . هنا ، اذن ، الأساس المكين للفن الدرامي الذي لا يتحقق الا بالاعتماد الكامل المتبادل بين الشاعر والممثل ، حيث (يسمى) الشاعر (نفسه) حين يحلق شعره بمصطلحات الرجال واسماء الاحياء ، بينما الممثل يجرد نفسه من ذاته عند تنفيذ مقاصد الشاعر . يحدد فاغنر الدراما الشكسبيرية بانها (ارتجال متبلور ، متسم بالمحاكاة ، ذو قيمة شعرية من ارفع نوع) ثم يرينا (يقصد فاغنر) كيف يتوجب على الشعر ، من اجل بلوغ مرتبة الدراما ، ان يخفض جناحه للمسرح ، الا يعود شيئا مطلقا ، شعرا خالصا ، كما لابد له ان يتقبل العون من الحياة نفسها ، من امتثال الذي يحققها ، وفق مقاصدها . ان شكل المسرحية الشكسبيرية ، لن تكون مفهوما لدينا كالمسرحية الاغريقية ، بدون تعرفنا بالضرورات المسرحية ، التي تصوغ كلا منهما . ومع ان كلا منهما يتضمن شعرا ، هو ارفع الشعر واسماه ، لان الشكل يستمد وجوده من الشعر ، فان ايا منهما غير مفهوم ، كشكل شعري . ان فن الممثل يماثل (ندى الحياة ، حيث يحس الهدف الشعري ، لعينه ، كما في التبدل السحري ليظهر كمرآة الحياة) .

كان الكورس ، في المسرحية الاغريقية ، يظهر في الاوركسترا ، اي وسط النظارة ، بينما الشخوص المقنعون ، يبدون في مستوى عال ، حيث يشاهدون ، في ابهام شبحي ذي جلال وابهة ، على خشبة المسرح . اما مسرح شكسبير المنتصب وسط الاوركسترا ، في حين ان ممثليه الذين يمثلون وسط النظارة مضطرون لان يكونوا طبيعيين تماما ، لئلا يصبحوا موضع السخرية والتندر . اننا نتوقع ، منذ زمانه ، من الممثل ، بغض النظر عن الطبيعة ، قوة ابهام لابد ان تكون مطلقة .

ان الانسان مصور للطبيعة او قرد مقلد لها • أما الممثل فهو القرد الذي يقلد الانسان ويفسره • انه (حلقة وصل الطبيعة ، التي من خلالها ، تثير فيه ام الوجود ، الواقعية المطلقة ، المثل الاعلى) والان يخطو فاغنر خطوة اخرى من الدراما الى الموسيقى ، التي يبررها في موضع واحد ، بانها تعرض صورة الحياة منعكسة ، وهي المسرحية (المنغمسة في نبع الموسيقى السحري ، النبع الذي يحررها من واقعية المادة باسرها) وفي موضع اخر يلجأ بالتوكيد على : ان ما كان مستحيلا لشكسبير عمليه اقصد ان يكون الانسان ممثلا لكل ادواره ، يعد الملحن بكل توكيد ، لانه يتكلم الينا مباشرة من خلال كل موسيقي منفذ لعمله • علينا الا نقتفي اثره (يقصد فاغنر في هذه التأملات • على اية حال ، ثمة نقطة واحدة اثارها في هامش متأخر على (فن المستقبل) لها اهمية، بغض النظر عن مقصده الخاص ، واعني اختيار الموسيقى كاختيار للدراما ، او مدمجة بها • انه يتصور الكاتب المسرحي ممتعضا من تدخل الموسيقى ، فيسأله بالمقابل ما قيمة (تلك الافكار والوضعيات التي تصاحبها الموسيقى الحميمة او المقيدة ، اذا توجب ان تبدو مزعجة ، ثقيلة ؟) تصور اية مسرحية ، وتصور اية مصاحبة موسيقية ، من النوع الملصق او المتباعد تتثبت من ذلك • يسعى ان استمع الى موزار ، في مصاحبة موسيقاه ، كأنها جو يغلف (بين العالم) لكونكريف بالسهولة التي استطيع بها سماع (كوريولان) تهوفن ، استهلاله لـ (لكوريولانوس) شكسبير • اما (قوة الظلام) لتولستوي فهي بحد ذاتها موسيقى مأساوية مرعبة • ان مسرحيات ابسن باسرها ، فهل تتفق اتفاقا ملائما مع الاعداد الموسيقي ؟ • تصور الموسيقى ودوماس الابن ، وتذكر ، ان صوابا او خطأ ، ان مسرحية (بلياس ومليساند) لميترلنك لم تنجح على خشبة المسرح الا بعد ان عرضها ديبوسي موسيقيا •

ان اصل الشر كله ، في الفن الحديث ، ولا سيما في فن الدراما ، على ما وجده فاغنر ينبثق من واقع (ان الفن الحديث هو مجرد نتاج الثقافة ، وليس صدورا عن الحياة ذاتها) • ان الدراما التي يكتب مصنفها ادبا ، بعيدا عن المسرح ، وبوعي غامض بخصوص الممثل ، لاتستطيع ان تكون غير شيء ميت ، لايستجيب لاية حاجة • ان

العمل الدرامي الالماني الوحيد الذي فيه شيء من الحيويه ، هو (فاوست) غوته ذلك انه ينبع من مسرح الدمى الشعبي • غير ان الممثلين الالمان غير قادرين على تقديمه ، لان الشعر يجب ان يلقى بصورة طبيعية مطلقة ، بينما الممثل قد فقد سر النطق بالشعر ، على نحو طبيعي • وهكذا لابد من تدريب الممثل ، لابد من تعليمه كيف ينطق • (الممثلون فقط قادرون على تعليم بعضهم الكلام • وسيجدون خير عون ، في رفضهم تمثيل مسرحيات رديئة ، مسرحيات تحول بينهم وبين التألق الذي وحده يستطيع ان يجعل منهم نبلا)• ان فاغنر لايكل ابدا من امتداح فيلهلمينه شرودر _ ديفرينت التي اوحت له ، على ما يقول ، باربعة في كتابة موسيقى جديدة. بغنائها • هل كان صوتها مثار الاعجاب ؟ يجيب فاغنر : (كلا) (لم تكن (صوتا) مطلقا ، لكنها كانت تعرف كيف تستخدم نفسها بصورة جميلة ، تاركة روحا انثوية اصيلة تنثال في اصوات معجبة ، بحيث لم تعد تفكر قط لا بالصوت (الانساني) ، ولا بالغناء ••• ثم يمضي قائلا (استطيع ان اشير قائلا : ان كل معرفتي بفن المحاكاة يعود الى هذه المرأة العظيمة ، ومن خلال ذلك ، استطيع ان اشير الى الصدق بصفته اساس ذلك الفن) •

ان افضل ما قدم فاغنر من خدمة للدراما ، في نظريته ، كما في ممارساته ، هو اصراره الذي برهن عليه من المسرحية على المسرح هي الأساس بالضرورة• يقوله « المسرحية المتكاملة ، في ادق المعاني جدلاته ، ستكون بالتوكيد الاساس الوحيد السليم لكل المحاولات الدرامية في المستقبل ، وان المسرحية لايجب ان تستند الى المسرح عموما ، بل ان اية مسرحية خاصة يجب ان تكيف بمسرح خاص • لم يستطع احد غيره ان يرى بكل ذلك الوضوح ضرورة (تكييف الاهداف الفنية المؤمل تحقيقها) بـ (وسائل التنفيذ) الفعلية ، التي هي في حوزة الفنان • (حتى ابسط الوسائل تساوي في تحقيق هدف فني، بحيث تحدد نفسها للتمييز من خلال تلك الوسائل) وهكذا ، ليس بين العديد من خططه لاصلاح المسرح خطة واحدة لم تعن مقدما بتشييد دار للعرض ، مع ان دار الاوبرا في فينا كانت ماثلة امامه ، كما

كان مسرح (بهننسبتس هاوز) و صحا في بصيرته ، قبل ان يوضع حجر الاساس على الارض في بايروث . كان كلما تكلم عن المسرح ، فكانه يتكلم عن ضرب من ضروب الطقوس الدينية، وينهسديمي مماثل، انصحر في احدى مقالاته، في لهب من الجدل في قوله المتهيب :(لو دخلنا مسرحاه ونحن نمتلك شيئامن نفاد البصيرة، لنظرنا الى عام ،الى هاوية شيطانية من الاحتمــالات ،التي تتراوح بين اسمــى الدرجـات واخفض المستويات ... هنا ، في المسرح الاسان بكامل وجوده ،يسمى عواطفـه وادناها ،مماثل ازاء نفسه بمري مريع ، مدفوع نفسه الى ارتماشة الفرح ، الى طمين الحزن ، الى الجحيم والسماء .. ان اعظم شعراء الامم وكل العصور تقربوا الى هذه الهوية المرعبة ، في رهبة وانتعاش) اما العالم الحديث فهو يدفع بالسحرة السماويين خارج حافة الهاويه يفسحوا المجال (لالهة المطاطة المتقمة ،للافزام الثمله ، ذوي المسرات غير المشرفة) . — ٥ —

قبل في العديد من الاحيان، انه ثمة تناقص في مفهوم فاغنر للموسيقى، في مختلف مراحل حياته ، ان الامر كذلك في الظواهر ، لكنه في الظاهر وحسب . ان قراءة شوبنهاور في زوريخ وابلدقية ، في غضون تأليف (ترمستان وايزولده) قد امدته بنظرية متكاملة ، او فلسفة (ترانسندنتالية) متساويه ، بصدد الموسيقى ، التي نقلها الى كتابه عن بيتهوفن ، مطورا اياها ، وفق طريقته الخاصة . والصحيح كذلك ،ان في اهم كتاباته السابقة ، كما في (الاوبرا والدراما) لم يتصرف الحديث الى ايه نظرة (متسامية) بشأن الموسيقى ، وانما عولجت الموسيقى في الواقع ، بأكملها تقريبا ،من حيث اعتمادها على الكلمات والعمل المسرحي . غير انه ينبغي ان تتذكر ان فاغنر كان يعنى بشكل خاص من الموسيقى ، بالموسيقى الدرامية ، وانه كان يحاول يفرض اقناع الناس الذين سبق لهم ان عنوا بالموسيقى بحد ذاتها ، بوجود احتمــــالات جديدة معينة تتعلق بوحدة الموسيقى والدراما .

ان كل شيء في كتابات فاغنر النظرية يتركز في بؤرة ، ومتى ما تم ذلك، فلا شيء يرى ، الا وله صلة بتلك البؤرة . انه في الواقع ، لايستطيع ان يرى الاشياء

في تفصيلات غير متماسكة ، وهذا هو السبب في برمه من الموسيقى المجردة في تطوراتها الحديثة والأدب (المجرد)متجوزا احساس (ڤيرلين) حين صرخ
(Et tout le reste est Littèrature)
بهذا السبب ، فهو ليس قادرا على معالجة قضية مفردة ، كالمسألة اليهودية ، او معهد عوته ، او النقد الموسيقي دون تركيزها في بؤرة تتجمع فيها اشعة الفكر .

فكل فكرة ، بالقياس الى ڤاعنر ، تنبعث من ظروف معينة . اصبح احد الملوك صديقا له ، فراح يبحث بنفسه عن معنى الملكية ، في جوهرها ، واصلها ، قبل ان يخمن الفكرة التي استطاع تطويرها ، من المادة التي يمتلكها،وهذا ماحدث بالقياس على جميع دراساته في العروق البشريه والدين والسياسة .

وحين كان يركز تركيزا تاما على وجه من اوجه الموسيقى ، كان يبدو قليل الانصاف بالنسبة للموسيقى نفسها، اما كتابه عن بتهوفن، فربما يبدو ظاهرة عرضيه، بقصة نظرية لموسيقي احس بعظمة فنه باكملها . واذن ، من المفيد ان نعود الى احدى المقالات الصحفية التي كتبها ڤاعنر حين كان في باريس سنتي ١٨٤٠ و ١٨٤١ ،حيث سنعثر على اشارة الى بتهوفن ، وهي متميزة عن كل شيء سيقوله بعد ذلك بصدد المعنى الباطني للموسيقى، فيسأل مثلا ، لماذا يتوجب على الناس (ان يشقوا بما لاطائل منه ،بخلط اللغتين الموسيقية والشعرية) في حين يرون (انه كلما توقف النطق الاساسي ، بدأت الموسيقى بفرض سلطانها) اما الرسم النغمي ، فيعترف بانه ربما يستخدم من باب التندر ، ولكنه ليس كذلك ، في الموسيقى التي تعتمد الالات ، فهي ما ان تكف عن ان تكون فكهة ، حتى تصبح سخيفة . انه يسأل (يعني ڤاعنر) في (سمفونية ايرويكا) اين (جسر لودي ، اين معركة اركول ، اين قوس النصر تحت الأهرامات ، اين الثامن عشر من برومير) . ان هذه الامور ، لو وجدت لاتنطلت في (سمفونية بيوغرافية)تمثل عصره ، كما نعثر عليها في القصائد النغمية التي وضعها رتشارد شتراوس ساهيا من ملامح اسبرة العمة والسيرة الذاتية . الا ان بتهوفن لم ير في نابليون جنرالا ، بل وجد فيه موسيقاه و (في مملكته) و (يقصد

ممدكة بيتهوفن) وجد المحيط الذي يستطيع فيه ان يمس الشيء نفسه الذي فعله بونابرت في سهول ايطاليا . ثم نعترف (يقصد فاغنر) بان المراح في الموسيقى يمكن استحداثه ، دونما التفات الى سبب خارجي ، لان الموسيقي ، هو في النهاية، انسان يستظل برحمة مزاجه ، في اختياره الغريزي وسط الاصوات التي يستمع من خلالها الى وقع اقدام الحوادث . الا ان هذه الامزجة حين تسطع في الحركة انتظاما عميقا ، (حين تضطره الى الانتاج ، اما تتوجه الى الموسيقي في دخيلته وعلى ذلك ، ففي لحظة الالهام الخلاق ، لا يعود الحدث الخارجي هو المتحكم في الملحن ، بل يصبح الاحساس الموسيقي هو المتحكم فيه ، مع ان الحدث هو الذي انجب ذلك الاحساس .) ثم ان ما يستطيع الموسيقى التعبير عنه في صوتها الشمولي ليس هو مجرد الفرح ، محض العاطفة او يأس الفرد، بل ان الفرح ذاته ، او العاطفة ، أو اليأس ، وقد تم رفعها جميعا الى اللانهائية ، تكون قد تطهرت ، بما (يماثل العالم نفسه)[1] .

الا نرى الموسيقى ، كما سبق ان رآها شوبنهور بصفتها (فكرة العالم ، ونرى الموسيقي الذي (يتحدث باسمى حكمة ، بلغة لايدركها عقله)؟ ففي الكتاب المعجب عن بيتهوفن الذي كتب سنة ١٨٧٠ يغوص فاغنر متعمقا في الموسيقى بصفتها موسيقي متجاوزا شوبنهاور الذي كان رائده . انه يرينا بيتهوفن ، وقد احاط الصمت به ، كأنه (عالم يمشي بين الناس) ويرينا كيف ان فعل الموسيقى يحجبنا عن العالم الخارجي ، حيث نستطيع ان نحلم ، كما لو كنا متيقظين ، متحررين من الارادة الفردية ، متوحدين مع الطبيعة ، مع اعماق ذواتنا . يرينا الموسيقى وهي تمحو آية الحضارة ، كما يمحو ضياء النهار ضوء الشمعة .

(١) من الملاحظ ايضاً ان فاغنر ، في سنة ١٨٥٧ ، يقول في رسالة حول (قصائده سمفونية) لليست : (اسمع معتقدي : ان الموسيقى لن تكف ابداً ، وفي اي تحالف مهما يكن ، من ان تكون الفن المحرِّر ، الارفع . ان ما تُضمّ اليه الفنون الاخرى مجتمعة ، موجود في طبيعتها . فمن خلالها ، وفيها تصبح الحقائق التي لاشك فيها ، اكثر الحقائق مباشرة ودقة .

لقد بدا لفاغنر ان بتهوفن اعطى لصوت الطبعة ، تعبيرا كاملا ، بقدرمـــا يستطيع ان يفعل ذلك كائن انساني • ثم يسأل ، ماذا يتبقى موسـيقى الالات ان تعمل لو ان المرء يرفض ما نقبله بتهوفن في النهاية ، اعني الكلمات ، ولو ان امرء يرفض ان يصبح سحة ثابة دليلة من بتهوفن ؟ • عندئذ ، لن تبقى المشكلة دونما حل ، بل تبقى غير القصيدة النغمية ، المشكلة التي سبق ان حظيت بالجواب الذي تبلور في الموسيقى التصويرية • لقد سبق لنا ان رأينا في (الاوبرا او الدراما) ماذا كان فاغنر يتصور في شكل الموسيقى التصويريه ، كما استخدمها برلويز • ثم يشير فاغنر في مقاله متأخرة عن (ليست) بتفصيل ادق ، كيف ان برلويز ، لم يصحح في منهجه ، الا بخسرة الفكرة الموسيقية ، دون ان يعثر على فكرة شاعرية • فلم تعد الموسيقى قادرة على عطاء شيء غير (جوهر المضمون العاطفي) بينما يحاول برلويز ان يفرض الايحاء على الموسيقى ، بدون كلمات او فعل ، بدون مشاهـد معينة في المسرحية • مهما يكن الامر ، فقد وجد ، (ليست) فهما موسيقيا اكثـر اصابة، سواء اكانت ناجحة تمامـا ، ام غير ناجحة ، في ترجمه القصـد الرئيسي لقصيدة او قصد الشاعر ، ترجمتها بتعابير موسيقية ، وقد بدا له ذلك الأمـــر متحققا في (سمفونية دانتي) حيث (تظهر روح قصيدة دانتي متألقة اصفى مايكون التألق) • ان خطر هذا الشكل الجديد ، على مايرى ، يبدو في محاولـة القيـام بعمل الدراما ، دون ان يصطحبها ما يصطحب الدراما مـن مستلزمـات مرئـية او مسموعة ، باستخدام مؤثرات غير واضحة قطعا ، لمجرد التأثير ، باستخدام التغيرات في طبقة الصوت ، التي استعملها الموسيقي في موسيقاه ، لاسباب محددة واضحة • انه يصبح الملحن بعدم تجنب المفتاح الموسيقي ، طالما ما يستطيع قوله ، يمكن قوله ، بواسطة ذلك المفتاح ، كما يريبا ، بممارسته الخاصة ، كيف كان يعني بتطبيـق قاعـدتـه •

لاشيء اكثر امتاعاً في تعليقات فاغنر على نفسه من تقريره في (اتصال مع اصدقائي) حيث يتحدث عن نضاله في سبيل الاصالة في الميلوديا ، وحينه ، تحقيق الاصالة عن طريق البحث عنها ، وكيف ان الميزة التي كان يبحث عنها ، جاءته ، حين كان قد تخلى عن كل فكرة ، عدا التعبير عن معنى الكلمات او الوضع الذي يريد التعبير عنه • يقول (فاغنر) : (لم اعد احاول البحث عن قصد ، بغية الوصول الى الميلوديا الاعتيادية ، او محض اوبليلوديا وانما اتركها تنهض بصورة مصنفة من التعبير العاطفي للكلمات نفسها •) يمكن مقارنة هذا الكلام باحدى مذكرات كوليردج الحكيمة (يجب ان يكون الشعر الدرامي شعراً خبيئاً في الفكر والعاطفة لافكراً وعاطفة متنكرين برداء الشعر) •ان فاغنر وكوليردج ،الاستاذين المعنيين في التقنية ، يعلماننا ، على نحو متساو ، انه لايمكن انتاج اعظم فن ، الابترك امن نفسه ليعود الى تلك الطاقة البدائية ،التي تعمل وفق قوانينها،دونما وعي باي شيء غير الحاجة الى التعبير الصادق الجميل •

ثم ان في كتابات فاغنر عن الموسيقى ، قسماً معيناً يتميز بانعدام الجدلي ، ليس في هجماته الواسعة ، كما في مقاله (اليهودية في الموسيقى) حسب ، بل بالقياس الى ملحنين فرديين • وباستثناء ملاحظاته الساخرة التي صبها على معطوعة (القديس يوحنا) لبرامز ، التي تبدو محض انفعالات شخصية • يصير وجود شاهد واحد ان العنصر الشخصي لم يخضع ودقة لمفهوم الانصاف ، في التمييز بين الصواب والخطأ في الموسيقى • ان الموسيقيين الذين هاجمهم ، كانوا دائماً من هؤلاء الادعياء ، كميربره الرزوور الذي يلتقط دودة الارض ، التي ينكشف الاخدود عنها ، او التافهين كـ (المريض) غونود ، او هؤلاء الذين انقلبوا على اعقابهم (كالمتنفخ) شومان ، في اخرياته ، او السطحيين الذين اسروا الفن بسطحيتهم كمندلسون ، حتى انه قال : (اتصور نفسي وانا امعن النظر الى هاوية من السطحية الحقيقية ، كأني انظر الى فراغ تام) •

غير انه مصف ادق الاصاف بالقياس الى موسيقي كروسيني الذي ترك عبقريته تجرف مع التيار[1] ، لانه كان انسانا طائشا ، اتايا • كما يجد الاخلاص والاتجاه الصحيح لدى صاحب موهبة غير متكامله ، كسبونتيني • كذلك يلتقط من اكوام الاوبرات الفرنسية التافهة ، عملا واحدا ، فيه شيء حيوى ، وان لم يكن متميزا ، في (ماسانيلو) لاوبر • وبالرغم من الاختلافات الشخصية والعاطفيـــة الخاصة ، كان دقيقا كل الدقة ، في تحليلـه لعبقريـة بيرلويـز المتناقضـة ، وفي تشخيصه عبقرية (ليست) التي اسيء فهمها • الا انه لـم يكن قادرا على رؤيـة تجاوز مادون تصويبه ، اوزيف دون محاولة اقتلاعه•وفي رسالة يصبح فيها محرر مجله موسيقية جديدة ، يطالبه قبل كل شيء باعلان الحرب على الموسيقى الفارغة، التافهة ، التي جعلت صناعة منفصلة ، الموسيقى التي تقتفي القواعـد ، مـن غير ان تكون لها سبب اخر للوجود • انه يكرهها كما يكـره (الاوبرا الفخمـه ، ذات الخشخشة والبهرجة ، والبريق والوميض ، عرضها !) وكما ينبغـي لك ان تسف مبنى لتشيد في مكانه مبنى اخر ، فان فاغنر تصدى لكل كبيرة وصغيرة ،في (تجارة الفن) في العصر الحديث ، معرقا محددا ، او موجها الادانة ، ولم يقـل كل ماينبغي قوله على نحو صادق وحاسم ، في نقد الاوبرا ودور الاوبرا ، وتمثيلها ومسرحتها فحسب ، بل قام بخدمة خاصة تميزت اغلب الاحيان ، بالاشراف على الموسيقى عموما ، باصراره على الاداء السليـم للموسيقى الاوركسترالية • انت مديون لفاغنر ، فيما يمكن ان يعتبر ثورة في فن القيادة الموسيقية •وفي مشروعه لانشاء مدرسة للموسيقى في ميونخ (١٨٦٥)يندب فاغنر حظ المانيا بقوله : (لدينا اعمال كلاسية ، لكن ليس لدينا ، الى الان ، تنفيذ كلاسي لها) ثم يرينا ، من خلال غياب (كونسرفاتور) وطني ، كيف لاتوجد تقاليد موسيقية في المانيا ، تستطيع مثلا

(١) يعتبر كتاب (ذكرى روسيني) الذي كتب ١٨٦٨ من ادق واعمق ما ورد في النقد ، وفيه يعرض روسيني بصفته الممثل الاصيل لعصره السطحي ، كما يمثل كل من لسترينا وباخ وموزار عصره بشيء من (العهد الواحد) •

تنفيذ اعمال موزار كما فعل كونسرفاتور باريس ،حين احتفظ باجازات كلوك ،
اما بالقياس الى بيتهوفن ، فالوضع اسوأ كثيرا ، لانه (من الوقائع الثابتة ، ان بيتهوفن
نفسه لم يستطع الحصول قط على تنفيذ ملائم تمام الملاءمة لاعمال الصعبة) وهنا ،
ايضا ،يشير كيف ان (كونسر فاتور) باريس امضى ثلاث سنين في دراسة السمفونية
التاسعه ، وكيف كانت مثل هذه الدراسة ضرورية ، معتبرا ،في مثل هذه الحالات
الكثيرة (ان فكرة الاستاذ لا يمكن ان تحظى بالتعبير الحقيقي المدرك، الا من خلال
تركيب وتعديل ، يبلغ فيكون الذكاء والبراعة والارهاف ، في تناول التعبير
الاوركسترالي) • ففي مقالته المهمة جدا ، سنة ١٨٧٠ ، تحت عنوان (القيادة
الموسيقية) وفي دراسات مفصلة ، عن عزف السمفونية التاسعة يوضح تفصيلا ما
هي (المقتضيات الجديدة للعزف) التي (تتساوق مع استعمال بيتهوفن غير
الاعتيادي للتعبير عن الايقاع) ومع ظلالها الاوركسترالية البالغة الدقة ، ومع تلك
الاغلاط العملية ، في المقطوعة الموسيقية التي غض النظر عنها ، لانه لم يستطع
الاستماع اليها • ويرينا كيف انه ليس بتهوفن فقط ، بل ڤيبر نفسه ،(في درسدن،
حيث قاد الاوركسترا) لم يحظ الا بدرجة سرعة مغلوطة تماما وكيف اسيء الى
كلوك وموزار ، لان الدرجة كانت سريعة مضاعفة او بطيئة مضاعفة كذلك • وفي
تفصيل اوسع ، يوضح (وهو يكتب من المنفى) حيث كان غير قادر على الاتصال
الشخصي بالموسيقيين كيف يمكن ان تقدم استهلالاته الموسيقية ، والسبب الذي يمكن
في كل خلال التعبير • ان جمهرة قليلة من اقسام كتاباته عن الموسيقى ثمينة كهذه
الارشادات العملية ، كما ينبغي ان نتذكر ان قواد الفرق الموسيقية الالمان باسرهم ،
يعود منشؤهم الى ڤاغنر ، من بيلوف الى ڤاينكارتنر ، اما رختر ، وهو اعظمهم فقد
كان متأثرا اعمق التأثر بنفوذه• وهكذا لم يصلح ڤاغنر الظروف الفعلية للموسيقى،
ولم يخلق موسيقى جديدة ، معجبة خاصة به فحسب ، بل اصلح كذلك التعبير
الموسيقي الذي لو بقي على الورق ، لما استطاع احد الاستماع اليه ، وفق
مقاصد الملحن •

ان فاغنر ، اكثر من اي فنان في عصرنا ، تصح مقارنته بفناني (النهضة) المتحدي الجوانب ، الا ان هذه المقارنة يجب ان تتم من باب التناقض والاختلاف ، فالمواهب اللامحدودة لهؤلاء لم تنته الى تركيز في وحدة ، ذلك ان كل موهبة حتى لدى ليوناردو تتخذ سبيلا منفصلا ، كما ان الرسم والعلم والادب واستديد من تعبيرات الطبيعة وصياغتها ، لم تنسجم في اي مكان ، في وحدة ، او لم تبن في كيان واحد . اما لدى فاغنر ، فالموسيقي والشاعر ، والكاتب المسرحي ، والمفكر ، والاداري يعملون جميعا من اجل هدف واحد ، ويبنون كيانا واحدا لا مصيعة لاية موهبة ، ولا تضحية لاية موهبة من اجل اخرى . ففي هذا الامر يتبين تفرده ، بصفته انسانا عبقريا ، وفي هذا يتحقق تبرير حلمه في الطبيعة . وسواء اتخذ (فن المستقبل) الخطوط التي وضعها فاغنر ، ام لم يتقنها ، وسواء ان لم يرض يتفوق الاحساس الموسيقي تمام الارضاء من جهة ، ولم يرض شكسبير الاحساس الدرامي ، من جهة اخرى ، وسواء تم التشتت من امور اخرى في الماسب ، فان تربة الموسيقى ، التربة الوحيدة التي لم تتأصل الدراما فيها ، تقتضي الموسيقى ان ترفد الشعر الدرامي الحيه . كل هذا لا يهم الا قليلا . ان رجلا عبقريا في العديد من الفنون ، قد استطاع بعمله ، ان يجمع هذه الفنون في وحدة لم تتحقق من قبل . وفي تركيبه لهذه الفنون ، منح العالم فرحا ، لايستطيع الا القلائل من ذوي العبقرية الخاصة ، ان يمنحوه ، بعملهم في اي من هذه الفنون . لو اردنا العثور على مثيل لهذا الانجاز لتحتم علينا ، أن نعود بابصارنا الى اليونانيين ، الى عصر اسخيلوس وصوفوكليس ، حتى هناك فلن نجد مثيلا له لانه ، لو كان الشعر بمستوى اعلى كثيرا من مستوى الدراما الموسيقيه لدى فاغنر ، فمن المؤكد ان الموسيقى كانت اوطأ شأنا ، بمقياس كبير . ان الحديث عن المستقبل كلام فارغ . ولكن ، ونحن في بداية القرن العشرين ، هل لنا الا نعترف ان الفن النموذجي في القرن التاسع عشر ، الفن الذي سيذكرنا بذلك القرن ، على الارجح ، كان فن رتشارد فاغنر في الموسيقى والدراما ، على حد سواء .

دبليو ـ ب ـ ييتس

كان دبليو • ييتس (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) شاعرا عظيما يعز علينا التغاضي عن اسهاماته في المسرح • ومع ذلك ، فلا بد ان يعد واحداً من قلائل اداريي المسرح في عصره ، الذين كان لاداراتهم تأثير ثقافي غير مرموق • اما نظراته في الدراما ، فالكد يمكن اعطاء حقها في هذه المختارات • بينما يكمن فضل ذلك بالقياس الى فلسفته في المسرح ، وبهذا القصد ، في ذهننا ، وقرنا هذا المقتطف •

يقول ييتس : (اخذت العنوان من كتاب لرومان رولان عن بعض التجارب المسرحية الفرنسية • ان (مسرح الشعب) لا يعني بالضبط (المسرح الشعبي) • نشرت المقالة في (آيرش ستيتسمان) خريف سنة ١٩١٩ • اما المقتطف من كتاب رولان ، فمتضمن في هذا الكتاب ص ٤٥٥ • ستعرف القارىء بمسألة المسرح والديمقراطية ككل ، من خلال ييتس ورولان • كما الحقنا هنا مقالة قصيرة من كتاب (مسرحيات ، تمثيل وموسيقى[1]) بقلم ارثر سايمونز ، احد افراد حاشية ييتس • انها معروفة ، على نطاق ضيق ، غير انها مفعمة بالكثير من الافكار السائدة في المحافل الييتسية قبل نصف قرن من الزمن • ان اختيارنا لها ادعى للمعقول ، من اعادة طبع ما سبق ان ظهر عن ييتس في مجموعات كمجموعتي توبي كول (كتاب مسرح يتحدثون عن الكتابة المسرحية) وتنقيح هنري بوبسكي لكتاب باريت•هـ • كلارك (نظريات اوربية عن الدراما) •

(١) لندن : دكورث ، ١٩٢٨

مسرح الشعب

دبليو ـ بي ـ ييتس

رسالة الى السيدة غريغوري

عزيزتي السيدة غريغوري ـ كنت من سنين قريبة العهد ، قد قمت بكل ما هو مجهد ، باعث على القلق ، في الاشراف على (مسرح ابي) تاركة لي حرية اتباع ما يحلو من افكاري . لذلك ، فمن الحق ان اتوجه اليك برسالتي هذه ، التي ساوضح فيها لمسا معك ومسامع الآخرين ، بعض الافكار التي حدت بي الى الاعتقاد ان مسرح (ابي) لن يستطيع ابدا اداء ما نؤمله فيه . لقد بدأنا بانشاء (مسرح الشعب) وقد نجحنا في ذلك . ولكني لم اعرف ، حتى الى وقت قريب جدا ، ان ثمة امورا عزيزة على قلبينا معا ، لا نستطيع (مسرح الشعب) انجازها .

― ٢ ―

ان استغلال حياة الطبقة الغنية ، امام اعين وآذان الفقراء وانصاف الفقراء في المسرحيات والروايات الشعبية ، في الملهاة الموسيقية ، في صحافة (الموديلات) في السينما في صور (ديلي ميرور) ليس غير صورة مزيفة عن حياة الاغنياء ، واذا لم تكن كذلك ، فانها ستبرز ضربا من الارهاب الاحمر . انها تفتقر الخيال وتسعه ، وكأن عرضها الحيلولة دون الحسد ، وتزكية حياة كلها مفاخر وتسرع ، افعال بغير عاطفة ، بغير عقل ، حيث لاشيء فيها كالبع متجمهم ، متفرد . ان المسرحيات والروايات اقل خبثا ، لانها ما تزال رومانسية، قديمة الطراز، ومع انها رخيصة عراها البلى ، الا ان فضتها لم تزل محتفظة برونقها ، لكنها مسلوبة الحدة والعقل ، بحيث

لا تستطيع ان توصل سحر اي من العقل والعاطفة ، كما هما موجودان فيمن يراد تمثيلهم . هذا الاستغلال كله مساد سامي مؤخرا بيسا من ضروره تاريخية جعلت الاثاث والملابس والعقول ، باستثناء الطبقة المرفهة والمثقفة ، نسخا مكررة وصورا زائفة .

لقد وضع شكسبير على المسرح ملوكا وملكات ، شخوصا تاريخية واسطورية عظيمة . كان كل شيء يحيط بهم واقعيا ، باستثناء ظروف حياتهم التي ظلت غامضة موجزة . ولما كان ذهنه وادهان نظارته معنيه بالعاطفة والعقل ، في لحظة اتحادهما وحدتهم العظيمه ، فأنه لم يستطع ان يكتب خير ما كتب ، الا عندما كان يتناول الذين كانوا مسيطرين على جهاز الحياة . ولو كانت تلك الآلة مسيطـــرة عليهم ولو كانت العاطفة والعقل متشابكين بفعل التعقيد والتفصيل لما استطاع ان يسمو الى تلك الوحدة ، التي تلهب الكون باسره ، على رأي سويدنبورغ ، حين تحدث عن زواج الملائكه .

وبما ان جماهير غفيرة ، قد تبدلت بفعل الثقافة العامة ، فاصبحت ترنو على الدوام الى مهمة موضوعية معينة ، فأنها اخذت تمثر على الواقع في الآلية وحدها[1]. ومن هنا ، اخذ فنا التجاري الشعبي يستعيض عن لير وكورديليا بمليونير حقيقي واميرة حقيقية ، في سبيل ان يجعلهما جذابين ، بالاصــرار المستمر ، على انهمـا يمكنان ما تستطيع الثروة شراءه ، او بالحري ما يســــتطيع الرجـال والنساء الاعتياديون شراءه فيما لو كانت لديهم تلك الثروة . ان نظارة شكسبير ، في المقاعد الخلفية ، يرقبون المسرح بانفعال مرعوب ، بينما ، ربما ينظر العامل البريطاني الى صور المورديات والسيلمات ، باعجاب لا حدود له ، وهو يشعر شعورا مُرضيا ، انهم سيُسلبون ذات يوم ويقتلون قبل ان يموت هو .

---

(١) قرأت في مكان ما احصائيات ترينا كيف تتلازم الثقافة الشعبية مع تناقص نظارة شكسبير . قبل ان يبدأ بث العصبية ، كانت كل مدينة كبيرة مشغوفة بتمثيل شكسبير ، على نحو مستمر متواصل .

- ٣ -

ثم ان تحويل الفلاح البسيط والمواطن الاعتيادي ، والناس الاقل قيمة الى موضع سخرية وهزء ، يريد مبرورنا ، حين تبدو القوة الروحية العظيمة المشخصة غير طبيعية ، حين تنفرد العظمة بالاغنياء فحسب . في غضون مرض الم بي مؤخرا قرأت روايتين شعبيتين ، استعرتهما من الخدم . كانتا قصتين جيدتين ، تعزيت بهما بعض الشيء عن النوم الذي عزّ علي ، لقد مضت عليّ مدة طويلة قبل ان ارى بوضوح ماذا يكون كل من يحصل على اقل من ابعد جنيه سنويا موضع ملهاة ، وكل من يحصل على اقل من خمسمئة موضع مهزلة . حتى روزنكرانتز وغلديستيرن ، رجلا البلاط ، لعظيمان ولا شك في عالمهما ، ليسا غير مهرج بالقياس الى هاملت ، لان شكسبير لا يعنى بالواقع الموضوعي ، اما نحن الذين لا نعنى بشيء عنايتنا بالواقع الموضوعي ، بقدر ما نكون من ابناء عصرنا ، فلا مفر لنا من ان لا نسمح للاسلوب العظيم كي يفسدنا .

ان الحرفي او صاحب الحانوت الصغير ، يشعر ، على ما اعتقد ، حين يرى اناسا على مسرح (ابي) من مهنته نفسها، انهم يمثلون ، كما لو كان هو سيمثلهم ، ان كانت له موهبة التعبير . انا لا اعني انه يرى حياته مبسطة هناك ، بغير مبالغة لان المبالغة انتقاد ، وكلما كان الفن اشد عاطفية ، كان الانتقاد اوضح تبريزا ، لكنه لا يشعر كمن يخطيء سبيله الى مقعد غيره . ان كان المعروض مسرحية كوميديه ، سيضحك على اناس مضحكين ، اناس في شخصيتهم شيء من التشويه ، اما مرتبتهم في الحياة ، فلا تبدو مضحكة . احسن القصص التي استمعت اليها خارج (المسرح) كانت قصصا سردها لي فلاحون او ملاحون ، حين كنت صبيا ، وقد استمعت الى قصة او قصتين من رفاق سفر ، في عربات القطار ، كان معظم تلك القصص يمتاز بالرومانس ، رومانس طبقة وقدرتها الفريدة على المغامرة . ان مسرحنا ، مسرح الشعب ،بمعنى من المعاني ،لا يستطيع مجرد مسرح تعليمي ان يكونه ،لان مسرحياته،

الى حد ما ، جزء من الحيان الشعبي . يحدث ، اعلب الاحيان ، ان الرجل والمرأة ، فيما اذا ترعرعا في احضان الطبقة المالكة ، او الطبقة الحرفية ، لا يعرفان طبقة غير طبقتهما ، تلك الطبقة التي تكاد تكون واحدة ، في ارجاء العالم كافة والتي سبق ان كتب عنها من قبل العديد من الدراميين بحيث يتمدر علينا مقريب ان نرى اوضاعها الدرامية بام اعيننا ربما تكون هذه الاوضاع الدرامية قد استنفدت ، كما يعتقد نيتشه ان الكون سيستنفد يوما ما ـ ولن يتبقى شيء غير اعادة التركيبات نفسها مرة بعد اخرى .

حين يرسل مدير (ابي) مسرحية اليا ليستمزج رأينا ، ويحل دوري لقراءتها ، فاذا كانت المسودة ، او رسالة المؤلف المرفقة بها ، تنبيء عن حياة مرفهة ، يستبد بي التحير والتحامل . احسب انه لن يكون ثمة رصد حسي للشخصية ، لااحساس بالحوار ، كل ما هنالك سيكون شيئا ادبيا ثانويا ، وفي احسن الاحوال ، ما ندعوه روزيتي (تأملات ذاتية ، مسلوبة الروح ، لمهارة اسمار ما) . ومن جهة اخرى ، ان اخذت مسرحيات (ابي) طريقها للاستنساخ ، فاحد الذين تعلموا في مدرسة وطنية ، يجعلني اتوقع حوارا ، حوارا كتبه بعض من يعجب بالحوار الجيد ، قبل ان يراه مكتوبا على الورق . ربما كان التأليف صعبا ، لان الطالب محظوظ ، الا ان المسرحيات التي يتعذر اصلاحها بسبب الكتابة المفككة والحشو ، كانت تتضمن ، في اغلب الاحيان ، شخصية ما ، او حوارا ما ، يفضل هذا او ذاك ، ذاكرتي ، العديد من السنين . الفضاضة موجودة في اغلب الاحيان ، من اول وهلة ، وهي ما زالت كذلك في مشاهد الحب الكوميدية ، التي نرفضها بصورة قاطعة ، وثمة دعابة في معظم الاحوال ، بما فيها من تشويه ، الا ان هذه الامور تظل سهلة ، اذا ما تعرضت للحياة ، وكأنها خلق جديد . قبل كل شيء ، وبالرغم من سحريتك ، كنت انصح بقراءة شيء من ابسن وغالزوردي، الا ان احدنا لم يستفد من تلك القراءة او اي شيء اخر ، باستثناء جمهور (ابي) ورفضنا هو محض دعاية ومحض تقليد للزاوية الكوميدية في الصحافة . ان

دراميا ، انا لا اتحدث عن عملك او عملي (مسح) بل عن هؤلاء الذين آتيامم الفرصة ، التي تقدمت بها انت وسمح وانا ، اجادوا واحسنوا ، لا عندما اصبحوا عيونا وآذانا وأذهانا ، مصابيح مدهشة ، كما رغبوا احيانا ، بل حين اصبحوا مرايا مجلوة .

اما ممثلونا فهم ايضا ، غدوا اكثر حيوية واثارة ، لانهم عكسوا حياة معروفة لديهم شخصيا . اما ، في السنين الاخيرة ، فقد اضطر مديرونا الى انتقاء الشابات والشبان المتعلقين بالمسرح ، من هؤلاء الذين شاهدوا العديد من الممثلين ، وربما لم يشاهدوا حياة غير حياة الطبقة الحرفية ، فالامر اصبح اكثر صعوبة ، مع ان الممثلين نضجوا على نحو اسرع ، ليتمكنوا من شد قبضتهم على التمثيل الحي المثير القديم . حاولت ان اعود بفكرة حسنة عن مدير معين مؤخرا ، لكني لم استطع قط ، ذلك انني احتججت عليه ان يختار بدلا من اختياره المعتاد ، شابا او شابة من حانوت صغير ، لم يطلق المسرح بذهنه ، من قبل قط . احسب انني قلت ضع الاسماء جميعا في قبعة وانتق اول اسم يبرز . حدث ان احد ممثلاتنا الاوائل ، كانت مجيدة جدا ، في دور العجوز (الراكبون الى البحر) ولم تكن قد سافرت الى (آران) لم تعرف غير دبلن ، من المؤكد انها لم تكن موضوعة في ذلك الدور ، من المؤكد انها خلقت ما خلقت اعتمادا على الخيال ، على ما اظن . غير انني حين سألتها (كيف حدث ذلك ؟) : « حاكيت جدتي العجوز» . ان هذه الموضوعية بالتوكيد ، هذا الخلق من المشاركة الوجدانية ، من الرصد ، لا من العاطفة ابدا ، من الحلم المتفرد ، هي التي جعلت ممثلينا ، في احسن احوالهم، كوميديين عظماء ، لان الكوميديا معدومة العاطفة .

كنا الاوائل في خلق (مسرح شعبي) ، وقد نجحنا ، لاننا لم نستغل اللون المحلي او الشكل الدرامي المحدد الذي يمتلك جدة وقتية ، بل لاننا عملنا دون ما عملنا ، شيئا كان العالم مؤهلا له ، سينجز في العالم كله ، بصورة اكثر اكتمالا . ان هذا الشيء يتمثل في جعل الطبقات الخرساء ناطقة ، كل طبقة

معرفتها الخاصة عن العالم ، بكرامتها ، موضوعيه كهذه باكملها ، مبثقة من موضوعة الدائرة الحكومية والمعمل ، من الصحيفة والشارع ، من جهاز الدولة والسياسة .

— ٤ —

ومع ذلك ، لم شرع في خلق هذا الضرب على المسرح ، اما محاسبه ، فكان بالقياس على احباطا وهزيمة . ان دانتي ، في احدى فقرات (convito) التي اعتقد انها اول مرة في السيرة الذاتية المثيرة للمشاعر في التاريخ الادبي ، لانه يبين ثمة شيء لدى القديس اوغسطين يتجاوز الشكلية والتحريد ، يصف فقره ومنفاه ، فيحسب ذلك اسوأ ضيع به ، لانه قد عرض نفسه على ايطاليا كلها ، ناشرا معايبه الانسانية ، ذلك ان الناس الذين كانوا يحترمونه بصفته شخصا مشهورا عير معروف ، لم يعودوا يحترمونه . ولما لم تكن لديه وسائل العيش لتمنحه الانفراد ، لم يتيسر له ذلك الانفراد ، لذلك يوضح ان اساس الذي كان ينبغي ان يعثر عليهم كانوا قلائل ، لا يتجاوزون اصدقاءه المخلصين . اما دراسته فقد انحصرت في وحدة الكيان الانساني ، في اخضاع كل الاجزاء للكل الموحد ، كما هي الحال في الجسم الانساني المتناسب المتكامل . اما تحديداته الخاصة للجمال ، فلم تتطرق الى وحدة الاشياء في العالم كما وصفتها ، ومن ثم ، كي من اندائيين ، انكمش من الاصحاب بكثير من الناس ، بسبب ما كان عليه من وضع ، وما كان عليه الاخرون من اوضاع محتمعة . ولو كتب مسرحيات لكتبها من فكره الخاص وعاطفته الشخصيه ، راصدا الشيء القليل من حديث ومانه مستعملا اليسير منه ، ان لم يكن متجاوزا اياه تماما ، وسواء كتب في الشعر ام النثر ، كان اسلوبه متباعدا ، موسيقيا ، يعتمد الاستعارة ، تخالطه العرافة . انا نقف على الحافة بين العراء والعراء ، بين ما نرصده من خلال حواسنا ، وبين ما نستطيع تجربته وفينا دائما هو وصف هذا الامر ، او ذاك . اما اذا كان لنا منهجا بصورة رئيسة من تجربتنا ، فنحن نحتاجه للحديث المدروس ، والرموز المصولة ، لان جميع هذه الاشياء التي لها اسماء تحدد التجربة ، سبق ان واكبت التجربة عدة مرات .

ان احدى الشخوص ، في احدى روايات بورجيف تذكرنا بنفسها بعبق العقيق الاحمر الذي كانت تتزين به ، والشعر هو كل زهرة تذكر بعطفه ، بينما الشر ليس سوى زهرة قد غادرتها الذاكرة ، اما العلم فهو زهرة مضغوطة ، يكفي ان تتوّج بها عروس باريس ، او عروس بيليوس . لا اشعر ولا اي من داتي ، يستطيع ان يبقى على الزمن ، الا اذا كان الناس يسهمون في معرفته التقليدية على نحو ما ، المعرفة المكتسبة في الدعة والتأمل . حتى برنز ، باستثناء تلك الاشعار الشعبية التي سمي فيها التقاليد ، كانتعاشها في الشعر الحديث ، كان يتناول الموضوعات الآنية ، شأنه شأن لونكلفو، ولذلك فهو لم يكن مؤسسا لسلالة ، بل كان خاتمة سلالة .

ان مثل هؤلاء الناس يستطيعون ان يسحروا الجمهور وراءهم ، لان ظروف الحياة تغيرت بعدء ، ولانه لم يعد الا قليل ما يظلل التأمل ، وهكذا فالناس يعيدون الاشعار والقصص القديمة ، ومن هنا يسهم المتعلمون والبسطاء في التلميحات والرموز . حينئذ كان البسطاء جهلة ، فانهم على استعداد للتعلم ، وبذا يصبحون اناس للتلقي ، او حتى التظاهر بالتعليم ، كالمهرجين في قصيدة القرون الوسطى ، التي تصف وصول حجاج تشوسر الى كانتربري ، الذين يبدون سادة يتظاهرون بمعرفة الاساطير في النوافذ الزجاجية الملونة . لقد كان شكسبير اكثر موضوعية من دانتي ، لان العالم سيمي ان يتحرك . ومع ذلك فمن المؤسف ان الذاتية كانت مستولية عليه ، ومن هنا ، فقد كتب اثناء الازمة الاخيرة للتاريخ ، الازمة التي مكنته من استحداث مسرحه الخاص . كان لدى الناس الاعتياديين الكثير من الاغاني والقصص التقليدية ، بينما البلاط والجامعة ، تشغلان لديه حيزا كبيرا من الاهمية ، كما كانا يشغلان اهتمامه ، ذلك الاهتمام الذي لم يشاطره فيه تشوسر قط ، في الشخوص الدرامية العظيمة ، في الرجال والنساء الذين تناولهم بلوتارك ، الذين جعلوا من موتهم طقسا من طقوس العاطفة . وماهي العاطفة ، ان لم تكن توتر الوجود الانساني ازاء عقبة تربك وحدته ؟

امتـ وانا وسبح ، دون اعتبار للزمن ، شرعنا في اعادة مسرحة شكسبير مرة

اخرى ، او ربما بالحري مسرحة سوفوكليس . حدثتك كيف ان الشبان في الجمعيت الارلنديه وما اشبه ، ، كانوا ، يوم كنت في العشرين من عمري ، يقراون لبعضهم صحفا تتناول الاسطورة الارلندية والتاريخ الارلندي . وسرعان ما اكتشفت انت باللذات اللغه (العدية) التي كانت وقتذاك شيئا ضعيفا ، فعلمت مست الارلندية . في (سبدال) او بالقرب منها ، عاما صاحب خان اعاسي (غالية) حديده كل الجدة ، من نتاج القرية ، ومع انها لم تكن ادبا ، الا انها كانت تمتلك السذاجة والاخلاص . اما الكتاب ، الذين لم يعنهم الذكاء في شيء فقد حاولوا ان يعبروا عن العاطفة ، المأسوية او الفكاهية ، والمرائد العظيمة . فمثلا ، ان (حزن قلب الفتاة) التي كتبت ، وفق الحوار نفسه ، والاسلوب عينه ما زلت تعنى . نحن نعرف من اغاني ملاحي (التيمس) في عصر اليرابث ، اغان فريدة اذا اقتضى الامر تسميةهؤلاء الملاحين، لأن صلاتهم بالفرائد العظمةهي الصلة ذاتها. هذه الاغاني الغابة، تختلف الاختلاف كلهعن اغاني (ميوزك هول)فيإيماعها الذكي الجذاب ، الذي تصطنعه بعض الاذهان الموضوعية ، كأنه عمل مخترع او مخبر صحفي . في تصورنا اننا قادرون على اعادة الحياة الفوكلورية الى دملن واستعادة الاحساس الوطني وفي الحية الفوكلورية بعث لحياة القلب المتفهم حسب تعريف ذاتي ، باعتباره اكثر الاشياء استنباطا ، الا ان العالم الحديث اقوى كثيرا من اية دعاية ، وحتى من اية ظروف خاصة ، فكان نجاحنا يتمثل في استطاعتنا خلق مسرح للذهن واقناعا للممثلين الدبلنيين ، على ان يفكروا في عملهم او حرفهم او طبقتهم ، او حياتهم ضمن تلك الطبقة ، طالما كانت ستارة المسرح مرفوعة ، بالقياس الى ارلندا ككل . ومن هنا ، ففي العديد من سهرات المساء كان هؤلاء يمتلكون عيونا حديثة موضوعية .

ان الطبيعة الموضوعية والطبيعة الذاتية ممزوجتان في نسب مختلفة كالاجزاء الظليلة والرائقة في اوجه القمر . لم يكن لدى دنتي سوى القليل من الظلال ، بينما كان شكسبير حائزا على قسط كبير منها . في حين انت وسينج ربما تماثلان القمر ، وقد تجاوز ربعه الثالث ، ذلك انك تمتلكين فكاهة دائمية ، والفكاهة

جزء من القسم المطلي ، كما ممتلكين رصيدا من الملاحظة ومنطق المستند الى الحياة الحقيقة ، الك وهو ستقضان على نصيبه جمهورنا • الا ان كلاكما استخدم باستمرار نصيبا من ضوء القمر ، كما كان لكل منكما اسلوب مدروس وعاطفة ، وطريقة خاصة في الرؤية ، بحيث انكما لن تحدثا استجابة كاملة ، الا حين تصبحان كلاسيين ، تدرسان في المدارس •

اما الضجة التي اثيرت ضد (فتى العالم الغربي) فقد كانت ضجة ضد اسلوبها ، ضد طريقتها في الرؤية • وعندما اطلق الجمهور لقب (المحل) على سنج ـ وهو توبيخ محبب لدى الموضوعيين من الناس في كل مكان ، فان سبب الانزعاج كان مرده رائحة الكعك المحروق • كيف يمكن للذين يخشون العزلة ان يحبوا ما ستحدثه العزلة ؟ لم اسمع بعد من اي من الذين يضحكون باعلى اصواتهم ، عند مشاهدة ملاهيكما ، ثناء على الاسلوب الموسيقي الرهيب ، الذي يجعل تلك الكوميديات اهلا لمصاحبة الشعر ، ويضعها احيانا في مصاف اعظم كوميديات العالم •

الواقع ، كلما كان الضحك عاليا ، كان الجمهور مستعدا لان يضع تلك الكوميديات بين المئات من المهازل (Farces) السريعة الزوال ، التي سرعان ما ينساها بعد ان اثارت ضحكه • ان الجمهور يكره سنج ، على الاقل ، عندما تجدين انت وسنج هذا الوضع غير المريح ، في العمل ، واما لم احفظ شيئا ، او لم استمع الى شيء قط الا واذني صاغية ، اثمن ما ارى واسمع ، لما تثيره المسرحيات من مشاعر ، ولما تذكرني به ، مما اعتقد انه وراء تناول الطعام • نعم ، ان الناس يصغون الى الست ، مؤسس المسرح ؟ هنا وهناك ، بعض الناس الفرادى المبعثرين يُسَرون بما فعلت ، ويعودون للاستماع مجددا ، الا ان شابا عابثا ما ، كله عيون وآذان ، يستطيع ان يتجاوز ما فعلت ، ولو انما وفقه بين اجزاء مسرحيته الاولى المضحكة ، او لم يستطع ان يتجاوز ما فعلت ، ولو انما وفقه بين اجزاء مسرحيته الاولى يتكلمون بلغة حواره ، كل ليلة لسنين ، ان الحمل التي كانت مملة عند القراءة

نشر الجمهور كله ، الى حد انني لو انقطعت عن التصفيق ، لا سوجب عليّ ان اذكر نفسي ، انني اعطيت صوتي في صالح انتاج المسرحيه ، لذلك ينبغي لي ان لا اصمم لقراري .

— ٦ —

اريد ان اخلق لنفسي مسرحا غير شعبي ، وجمهورا يماثل جمعية سرية حيث القبول حظوة ، لا مجال فيه لعدد كبير ابدا . وربما لن احققه مطلقا ، لانك وانا وسنح ، قد كان علينا ان نحفر نحتا عن حجر لتمثالنا ، وانا مشدوه من منظر المقلع الجديد ، ثم اريد الشيء الكثير ، اريد جمهورا يبلغ الخمسين ، وغرفة مؤهلة للعمل ، غرفة طعام ، قاعة استقبال ، نصف دزينة من الشبان و الشابات الذين يستطيعون ان يرقصوا ، ويتكلموا شعرا ، او يدقوا على الطبل ، او يعزفوا على (الفلوت) والقانون . وبدلا من الحرفة ، اقدم لهم هذا (الانحاز) . مهما يكن من امر ، فلدي ، عمل على سبيل البداية (اربع مسرحيات للراقصين) وبعض الاقنعة التي صنعها السيد (دولاك) وشيء من الموسيقى الفنّه دولاك ايضا بالتعاون مع السيد روميل . في معظم المدن يستطيع المرء ان يعثر على خمسين من الرجال والنساء ، ممن لا يمول بصددهم ، على الرصد والمشاركة الوجدانيه ، لانهم يقرأون الشعر بدافع الرغبه ويتفهمون لمة الفاطمة التقليديه . انني اريد فنا سريا ، يذكر الذين يتفهمونه ، ويلمح لهم ، باشياء عزيزة ، محببة ، فنا يعمل بالايحاء ، لا بالتقرير المباشر ، بل بالاقناع المتنوع ، بالدون والايماءة ، ليس كالمقل في احاطته المكانية ، بصفته ذاكرة بوءة ضربا من الدراما ، كان يستطيع شيللي وكيتس استخدامه ، دون ان يختلفا عما كانا عليه ، ذلك الضرب الذي ، لم يكن حتى (سيك) في اخراج (كتاب ثيل) غمضا المموض كله بالقياس اليه . انني اريد عوضا عن الاعلان في الصحافة ، مضيفة مكتمله في كل شيء وحتى اكثر المضيفات اكتمالا ، يتوجب عليها ان تختار سابة فائقة ، ذلك انني قد لاحظت ان الناس

المتعين ، القاطنين في المدن ، ممن تطرق اسماؤهم لاول مرة مسمعها (يقصـــد المضيفة) هؤلاء الذين يقومون الرسم ، وهو شكل من الملكية ، والموسيقى ، وهي جزء من تنظيم الحياة تقويما عظيما ، بينما عشاق الادب ، الذين يقرأون الكتاب الواحد عدة مرات ، اما شبان ياقعون ، قليلو الموارد ، وأما اناس يعيشون بعيدا عن المدن الكبيرة .

ان ما يفزعني اشد الفزع ، هو كيف ان فنا جديدا بحاجة الى تقنية مدروسة الى اقصى حد ، يمكن ان يقوم بتجاربه الاولى ، امام هــؤلاء الذيــن ، رأوا كـل ذلك الذي رأوه ، كما قال موليير عن رجال البلاط في عصره ، كيـف يمكـن لمغنيا وراقصيا ان يكونوا موضع ترحيب من هؤلاء الذين سموا (تشابيبان) في ادواره كلها ، والذين يعرفون رقصات الروس جميعا ؟ ومع ذلك ، اين استطيع ان اجد السيد (دولاك) او السيد رومل او من يماثلهما سـوى في لنـدن[1] او في باريس ؟ من سوى الطبقة المرفهة ، من يرحب بالفن المحكم ، فيتكشف بتجاربـه الاولى ؟ في شيء واحد قد يكون الحظ بجانبنا . ان الانسان الذي يحب الشعر ، والصور المرئية ، في عمل كالذي اتخيله ، له افضلية المحترف . فاذا بالممثل يصبح هاويا ، بينما الآخر ، يظل طوال حياته في حالة الاعداد . انني لن انسى بالتوكيد ، على عجل ، التدريب الاول . (بئر الصقر) حين مثل السيد عزرا باوند لمـدى نصف ساعة ، وهو الذي لم يمثل على الخشبة من قبل قط ، في غيـاب ممثلـا البرونزين . لقد توقعت حتى اشكال التمثيل الذاتي ، انني كانت طبيعية بالقياس الى المسرح المحترف . وحيث كل شيء الان ليس سوى مشاركة وجدانية ورصد لا يستطيع ارقش نفسه ان يحمل وجوده بانفجار عقلي ، وكذلك سالفتي ، في غير شبه حركة حيوانية ، حيث العزلة تغمرهما معا .

---

(1) اعيش الان في دبلن ، حيث حياة الكسل وبغض السفر ، وربما يضطرني الى القيام بتجربتي هناك ، بعد كل شيء دبليو . بي . واي . ١٩٢٣ .

اعرف انك تعتبرين ارلنده وحدها شعثا الشاعر ، اما لا نختلف في هـذا الامر ، غير اني لا اعنى الا اقل عناية ، اين تمثل مسرحيتي اولا ، طالما انها تجد جمهورا طبيعيا ، وممثلين جيدين • ان غدفاني⁽¹⁾ في الخارج ، في الحقول الى حين ، غير انها حين يقبل الشتاء ، تتذكر طريقها الى البيت ، الى اشجارها • في الواقع ، ان ارلنده لها مركز الصدارة في ذهني ، فانا اريد ان اخلق ، او اجعل احدا يوما ان يخلق شعورا بالتوحد ، رابطة بين ارواح مختارة ، سرا يكاد يقتصر على اناس امرقهين المثقفين • لقد عانت ارلنده اكثر مما عانته انكلترا من الديمقراطية ، ممنذ هزيمة (الاورد البري) الذين كان يمكن ان يكونوا قادة في السلوك والذوق ، لم يعد لديها غير اعادة احساسين • وكما يحدد الرسم بمخططه التمهيدي ، والذوق باسباب رفضه ، فيسمح لي انا ايضا ان ارفض وارسم مخططا حول الشيء الذي ابحث عنه ، واقول انني لا ابحث عن مسرح ، بل عن نقيضه ، عن فن يستطيع ان يهدي، في داخلنا كل ما يصبح مقلقا ، عندما تنزل الستارة ، وتتعجر القاعة في غمرة التصفيق •

— ٧ —

وفي الوقت نفسه ، لا بد للمسرح الشعبي ان يسمو دائما ليكون موضوعيا اكثر فاكثر ، أن يكون انعكاسه للذهنية العامة اكثر فاكثر ، ان يكون اكتشافا للعواطف البسيطة التي تحمل الناس جميعا ذوي قربى ، ان يخلص نفسه من العاطفة المهاترة ، من ركام الثقافة الشعبية البالية ، في بحث دائب عن التفهم والرؤية ، لا عن الشعور والتخيل • اما هؤلاء الذين ملء اهابهم شخصياتهم ، الذين لا يستطيعون الا ان يشعروا ويتخيلوا ، فليتركوه (يقصد المسرح) قبل ان يصبح حضورهم افسادا يحول بينه وبين الاخلاص • اما بلاغة دامزيو وميلو درامات ومشاهد مترلنك في اواخر اعماله ، فهي من مظاهر عدم اخلاص الذاتيين ، هؤلاء الرجال الاكفاء كل

(١) الغداف : هو غراب الغيط ــ المورد

الكلمة ، الذين استطاعوا ان يتعلموا كيف يقبضون على اعة جمهور ليس جمهورهم بالطبيعة ، ومن احسن ان يكونوا مفهومين ، فهم مجبرون على التصحب ، وعلى المعالجة الخارجية ، والتشويه ، اما المسرحية الشعبية ، المتروكة لذاتها ، فقد لا يعوزها التغير والتطور ، لانها قد تشق طريقها ببعد اكثر من الرواية ، التي ليست بحاجة لتحمل كل الاحمال الثقال ، من الموضوعية الطبقية لبلزاك وديفو ، الى الموضوعية الروحية لتولستوي ودوستويفسكي ، ذلك ان وراء الوحدة الشاملة التي يمكن الوصول اليها عن طريق العقل عبر المتحيز ، ثمة وحدة شاملة اخرى ، يمكن ادراكها بواسطة الاستسلام ونكران الذات .

— ٨ —

ان الطاقتين العظيمتين اللتين فرزهما العالم ، في عهد شكسبير[1] ، قد تداخلتا ، ثم انفصلتا كما انفصلت اللغة عن الموسيقى ، في عهد النهضة ، وبذلك تسربت لكن مهما حرية اعظم شأناً . ان علينا ان نعد مسرحا تتوافر له الثروة الغنائية الحديثة باسرها ، علينا ان نعد ما لصيقا بالموسيقى الخاصة ، ذلك ان هذه الطاقات هي التي ستحرر الفنون من التقليد ، وستضم التمثيل الى الديكور والرقص . اننا لسنا على وعي حد ، لاننا لا نسلك فلسفة ، بينما الطاقة المتاملة ، على وعي ذات ان التأريخ المرئي ، واكتشافات العلم ، ومناقشات السياسة في جانبها . لكنني حين اقرأ العالم ، وانمي التغيرات الصحافية ، اجد ان الكشف عن تبدلات المستقبل ، لا تنشق من التاريخ المرئي ، بل من نقيضه . يقول بلك في مكان ما في (كتاب النبوءات) ان الاشياء ينبغي ان تكامل ، قبل ان تتلاشى ، وان كل تصور منطقي جديد للطاقة الموضوعية يزداد حدة ، في تماثل مضبوط مع طاقة متناقضة ، او بالحرى ، تضيف هذه الطاقة شيئاً دائماً الى رغبة عميقة ، غير قابلة للتحليل . ، اما الرغبة الناقصة التي لا تمتلك ماضيا مرئيا فانها تصبح طاقة واعية على نحو صحائي ، في محطات الانكشاف ، كأنها التماع البرق . فهل نحن متقربون الى هذه اللحظة

(١) تقصد ييتس بالطاقتين الثروة الغنائية والثروة الموسيقية ، المترجم

السامية ، لحظة الوعي الذاتي ، حيث يتواجه ضدا الروح المنفصلان ازاء بعضهما ؟
كتب احد اصدقائي ، في هذا الموضوع قصيدتين دقيقتين ، تحت عنوان (اوجه القمر) و (الرؤيا المزدوجة) الواحدة تلو الاخرى ، وهما موضع دراستي مستمرة ، ينبغي لي ، ان اشير الى القارىء بمراجعة هاتين القصيدتين ، ليستخلص النتائج الرياضية مترتبة ، ولو لم توجد تلك الحركة الحلزونية ، التي توجه الى الداخل ، بالدرجة نفسها التي تتوجه بها الى الخارج ، لسقطنا في حيل ، او تحت ظل استبداد ، سيتوقف في النهاية ان يكون استبدادا ، بسبب استسلامنا التام .

« مقيدون ، مهمون ، مشدوهون ، مقوسو الظهر ، وغير معوسين ، بصفدنا الكماشات ، باسلاكها المتصلة ، واضلاع الخشب ، انها خانعة ذاتيا ، فهي لا تعرف الخير او الشر .

« خانعة لنفس سحري خفي ،

انها لا تشعر اي شعور ، فقد غمرها التجريد

موتها تجاوز موتنا ، فلم يبق الا ان نطيع

ففي ذلك النصر . »[1]

---

(1) هذه الاسطر من (الرؤيا المزدوجة) شأنها شأن (اوجه القمر) وكلاهما من تأليف ييتس ، اريك بينتلي .

نظرية للمسرح

ارثر سايمونز

الحياة والجمال جسم الدراما العظيمة وروحها . امزج الاثنين كما تحب ، طالما كلاهما ماثلان متحدان في جوهر واحد . وفيما انت فاعل ذلك ، دع العنصرين القويين باقيين ، العنصر الاول هو الشعر ، بما فيه من جمال ، اما الاخر فهو شيء عنيف سم من باب السخرية الميلودراما ، بينما هو توكيد الفعل وتشديده . ان اعظم المسرحيات هي ميلودراما في هيكلها ، وليس الشعر غير اللحم الذي يحيط بالهيكل العظمي .

اساس الدراما هو جزء الفعل الذي يمكن تمثيله في عرض صامت . يمكن فقط تمثيل الاجزاء الاساسية من الفعل بدون كلمات ، لذلك لن تستطيع حمل الدمى على الحركة استنادا الى مادة غير معروفة للانسانية . ان في الامكان اختبار جدارة الدراما بالبقاء ، باستمرارية جاذبيتها وشمولها ، حين تمثل بصمت في حركات ايمائية . لقد رأيت ذلك الاختبار في حيز التطبيق . ما زالت فرق ممثلي الدمى المتحركة تجوب قرى (كينت) وفي حقيبتها مسرحية (اردن اوف فيفر شام) تلك المسرحية التي لا ترفع من شأن شكسبير ، لانه كتبها ، في لحظة كانت يده اليمنى لا تعرف ما تعمله اليسرى . ان المسرحية العظيمة الصغيرة ، تستطيع ان تجتذب انظار كل طفل وقروي ، حين تمثلها الدمى المتحركة ، بينما قوتها لم تزل باقية ، بعد ثلاثة قرون من الزمن . العرض الصامت يحاكي قوى الطبيعة البدائية ، وهي (يقصد الدمى) صامتة ، شأن تلك القوى ، الى ان تأتيها حدة الكلمات . وحين تأتي الكلمات ، لا سبب يحول بينها وبين ان تكون كما يقتضي الحال . لاننا بالشعر فقط نستطيع ان نعرض اعمق ما في الانسانية من مشاعر وارفعها جمالا . لا شيء

عبر الجمال ينبغي ان يوجد على المسرح • الجمال المرئي يواكب البايه وهي شيء تجريدي • بينما الحركة الايمائية تضيف (الپانتومايم) وبه تبدأ الدراما • ثم تأتي الكلمات في الحوار الذي تحاول الحياة بواسطته ان تخبر عن سرها • ولأن الشعر الذي يتحدث بلغته الطبيعة ، اي بالشعر فانه يستطيع ان يكتشف ذلك السر اكثر من النثر • اما الرغبة الحديثة ، رغبة الفرار من الشكل ، للحصول على المادة الخام ، التي تشبه ما نعرفه في الاطار الخارجي من الطبيعة ، فهي التي قادت دراميا المتأخرين الى استخدام النثر ، مفضلين اياه على الشعر ، وهو ، في الواقع ، نطاق حدودهم • يبدو ان ابسن ، قد عمل ما في مستطاعه لتبرير استخدام النثر ، بحمله علم النفس على مواكبته له • ومع ذلك ، يبقى النثر وسيلة متواضعة ، وقيدا محددا ، وتبقى دراماه اقل شأنا من دراما الشعراء • ان كاتبا حديثا واحدا وحسب ، استطاع ان يقدم شيئا يكاد يكون معادلا للشعر ، مستخرجا اياه من الكلام المنثور : انه تولستوي في مسرحية (قوة الظلام) • المسرحيه مرعبة وحشيه ، الا انها مضاءة بنور باطني عظيم • ليس فيها كلمة جميلة ، لكنها مفعمة بالجمال • وعلة ذلك ان تولستوي يملك رؤيا الشاعر والنبي على حد سواء •

يقال ان عصر الشعر قد مضى وانقضى • وان اشكال المستقبل العظيمة ينبغي ان تكتب نثرا • ذلك هو (الفكر المختار) بهؤلاء الذين لم تجعلهم الالهة من الموهوبين في الشعر • انه يشبه القول : لن تكون ثمة موسيقى ، ولن يكون للحب وجود • الاشكال تتغير ، لكن الجوهر باق • ها هو وتمان يشير الى الطريق ، لا الى النثر ، بل الى الشعر ، الى الشعر الذي سيستولي على منطق اوسع في مملكة الفكر •

ومع ذلك ، وبالرغم من ان المسرحية الشكسبيرية تختلف بشعرها عن مسرحية ل (بانكس) اوليلو ، فان الشعر ليس هو الامر الاهم اساسا في خلق المسرحية ، من المادة الحية ، اعني الميلودراما • فان الشعراء الذين كتبوا للقراءة اضاعوا احسن

فرصهم . هل يقتضي الرقص حمل الاصفاد ؟ ان الحدود الضرورية للدراما ، قبل ان تكون جديرة بخشبة المسرح ، هي عوائق وعراقيل امام الكاتب . اين يمكن ان نجد الثروة المبعثرة اكثر مما نجدها في مسرحيات (سوئبرن) حيث لا يستطيع الكلام البهي كله ان يبني كيانا ما ، انه يتردد متموجا في الطوفان الاوركسترالي بغير بداية او نهاية . قيل ان شكسبير سيضحي بدراماه من اجل شعره ، حتى هاملت استشهد به صدد . لكن دعوا هاملت يمثل ، على نحو صحيح ، فسنعترف بكل ما يبدو تأملا منقعسا ، بصفته جزءا من ذلك الفكر الذي يمتد الفعل (المسرح) خلفه وتوقعا . لو كان الشعر لدى شكسبير يبدو احيانا معرقلا للعمل ، فانه يعمل على تعميقه .

ان الشعر هو دم الحياة ، الذي يسري . اما الممثلون والمديرون الرديئون فيتصورون انهم يسلخ الجسم من الهيكل ، يستطيعون ان يرونا اجسـ ا اكثـر حيوية . الخطوط العريضة في (هاملت) خطوط خشنة ، تتمثل في ميلودراما لا تقاوم ، لا تقاوم حتى في الصالة ، ومع ان عظمة المسرحية تطالعنا من خلال الشعر ، بصورة مشروعة ، فانها تنبعث من الميلودراما ، في تطورها .

اما الفشل النسبي لاي درامي معاصر ، مهما يكن قد ابعد في اتجـاه او في آخر ، فمرده تنكره لهذا او ذاك من هذين المستلزمين الرئيسين الاولين . ثمة ، في هذه الآونة ، حركة درامية اكثر جدية في المانيا من اي قطـر آخـر . فيهـا ميكانيكيون كسودرمان ، يوازون خير من عندنا اكتمالا ، ودراميون شعراء في الوقت نفسه كهاوبتمن . انني لا اعرفهم جيدا كي اضعهم موضع المناقشة ، لكنني استطيع ان ارى ، ان الجهد المبذول ، في المانيا ، مهما تكن النتيجة الفعلية ، جهـد يسير في الاتجاه الصحيح . وفي اي مكان آخر ، نعثر على هذا القدر من الجودة في اكثر من كاتب متفرد ، هنا وهناك ؟

لنصرب ابسن مثلا ، الذي هو ابرع استاد للمسرح منذ صوفوكلس • فهو في خير ما قدمه يقبض بقوة على ناصية الميلودراما التنبوية ، وهو محلل خارق للحياة ، كما انه اذكى كتاب المسرح جميعا ، لكنك لو سألته عن الجمال ، لاحالك بعبارة (اوراق الكرم في الشعر) او ما يعادلها ، كاية (كليشة) من كليشات شاعر اعتيادي • وفي النهاية انتقم احمال منه (يقصد ابسن) بان جلبه الى الارض العراء ، حيث السموم والاوهام الخيالية التي لم يعد يستطيع توجيهها •

اما ميترلنك فقد بدأ ابعمل بغريزة مدهشة ، بمسرحيات (الدمى المتحركة) وبعد اكتشافات سرمسي ، اخذ يمل من تحديد نفسه بدائرة ضيقة ، فيتجاوز نطاق سحره • ان (مونافانا) محاولة لتوسيع المجال الانساني ، من جانب رجل موهبته من ضرب آخر ، رجل كثير الرؤى المزاجية • في حين ان لغته المتأخرة كمادته الدرامية المتأخرة ، اصابها الفتور ، فأصبح بالمعنى التقليدي ، بلاغيا ، بينما الشعر ليس كذلك ابدا • غير انه اعاد الاسرار الى المسرح ، بعد ان اقصيت منه ، وتركت في المنفى ، بين اضواء فاوست الخياليه • يتوجب على الكاتب الدرامي في المستقبل ان يتعلم اشياء الكثير من ميترلنك ، اكثر من اي كاتب مسرحي آخر في عصرنا • انه قد رأى دمه ازاء الظلام الدائم ، الذي وشحناه بالنور ، انه (يعني ميترلنك) قد اضفى عليها (يعني الدمى) صمتا سانيا •

اما في دانتزيو ، فمجد ما قد شكل جزئيا بفضل ميترلنك ، ما كله اجواء وموضا للاحساسات التي لم تصبح قط عواطف حيوية • ان الازهار في الناووس (التابوت الحجري) جزء من الفعل في (فرنسسكا) ، في حين الفعل بأسره ينبعث من شر حليل خبيء كالابخرة المهلكة في قبر اغا ممنون • اللغة والدراما موجودتان تمعي احداهما الاخرى ، دوما كشف ، واللغة غلالة محجبة دائما ، لكنها ليست مخططا انسانيا ابدا •

لدينا في انكلترا رجلٌ واحدٌ وواحدٌ فقط ، يصح لـه بعض الشيء ان نضع اسمه في مصاف هؤلاء العالمين ، ولو ان هدفه بعيد عن الفن ، ان السيد شو ذهن بلا جسم ، ذكاء غريب الاطوار بلا روح ، انه احد هؤلاء المهرجين المأساويين الذين يلعبون بالاشياء الخالدة ، لا لامتاع الجمهور فقط ، بل لان شيطانا قلقا يثب مرحا في اذهانهم ، انه واعظ بشوش ، وناقد فطن ، ومتحدث عظيم ، والى حد ما انه ايرلندي فقد نقل فن الحديث الى تربة المسرح ، شريدان ، وايلد ، شو كلهم كوميديون ، كلهم ارلنديون ، وكلهـم متحدثون ، في الكوميديا الحديثة ، انه (يقصد شو) ببراعته الفائقة في قول كل ما يخطر على باله ، سـروح آسرة حقا ، نجح في الاخذ بناصية المسرح ، بمسرحياته غير الدرامية ، التي ليس فيهـا حياة ولا جمال ، ان الحياة تهب حكمتها فقط الى امهاية ، بينما الجمـال يحسـد المدائح الكنسية المهجورة ، بيد ان هؤلاء الذين يمتعون العالم ، مهما تكن وسائل الامتاع ، لهم مكانتهم في العالم ، كل لحظة ، ان السيد شـو هو السـاعة وهـي تـدق .

اننا مع السيد شو، نأتي الى المسرحية وهي نثر، وليس شيئا غير النثر، الشكل مألوف لدينا ، ولو انه مشذب بمهارة غريزية ، كما هي حال الطبيعية في فرنسا ، كان ثمة عهد ، غير بعيد ، كان فيه دوماس الابن بالقياس الى فرنسا ما اصبحه ابسن بعدئذ بالقياس الى اوربا ، ماذا تبقى منه الآن اكثر من (ممارسة الجنون) اعني (غادة الكاميليا) القابلة لاسمى انواع التمثيل ، اما مسرحياته الاخرى ، فقد سبق لها ان عفى عليها الزمن ، منذ ابسن ، كانت فلسفة (Tue-la) حجة الزمن الخاصة ، كذلك كان للدراما حجتها الخاصة ، بينما ظل (نقد الحياة) نقدا غير جوهري باعتبار ان الدافع الدرامي لايستطيع ابدا تجاوز تقنيته ، وقد انتهى هـذا ايضا بقدوم ابسن، فيحين ان التقنية تحسنت بالقياس الى (La Feme de Claude) بما واكبها من فكر ذي وزن ، وهذا ما يمكن العثور عليه لدى العديـد من كتاب المسرح المتكاملين ، الذين يقومون بتقديم صنوف المتعة ، الفاخرة ، لتسلية الجمهور الفرنسي المنتبه ، برفده بذلك النوع من الامتاع الخاص ، في حـين ، اننا هنا في

انكلترا ، لا نجد جمهورا تحت امرتنا ، ذلك ان اذكى كتابنا المسرحيين ، باستثناء السيد شو ، ، يصح ان ندعوهم مخربيين ، ثمة بينيرو ، جونز كرندي ، ما اشهر هذه الاسماء ، وما اقلها التصاقا بالأدب ، هناك انطوني تروللوب الذي يستطيع ان يكتب ، واسيد باري يمتلك شيئا ما ، اسلوبا وفكاهيا على حد سواء ، اسماء اكثر، لو استطيع تذكرها، لكن اين الكاتب المسرحي الجاد؟ من يمكن ان يقارن شعرائنا وقاصينا ، لا بالقياس على سوئبرن او مرديث ، بل ، في جيل احدث ، بالقياس الى برجز او كونراد ؟ لقد قدم لنا مسرح (كورت) مسرحية واقعية جيدة او مسرحيتين ، وخير ما قدمه هو مسرحية (غرانفيل باركر) فضلا عن اعطاء السيد شو فرصته في انكلترا بعد ما حظي به من فرصة في امريكا ، لكن ، ثمة مكانا غير ايرلندا ، توافرت فيه محاولة الكتابة في الأدب الخيـــالي في الشـــكل الدرامي ؟ ان المسرح الادبي الارلندي قد حقق هذا الامر ، من خـــلال ييتس وسنج ، الكاتبين البارزين ، المتفردين كل التفرد ، الاول بصفته شاعرا في حقـــل الشعر والثاني بصفته شاعرا في النثر ، ومع ذلك لم يصـــل اي منهما بعد الى الجمهور ، على نحو مؤثر ، بحدوده الدرامية الخاصة ، من غيرهما يصح ان يكون ساطا املا ، ان كان لنا ان نتطلع الى فن المسرح مرة اخرى ، الى فـــن مســـرحي يستند الى مبادىء عظيمة ، الى مسرح يمثل على خشبته ذلك الفن ؟

ان الكون برمته مفتوح امام الشاعر الذي هو كاتب درامي ايضا ، مقدما له خيارا لا يقارن لموضوعه ، ان ابسن ، اعظم كتاب المسرح الذيـــن تناولوا الحياة الحديثة ، فقد ضيق من نطاق مسرحه ، لأسباب ذكية مقبولـــة خاصة به ، محددا اياه بالجدران الاربعة ، مضطرا نظارته الى الا يتحدثوا بشيء يتجاوز مشاغلهم اليومية ، انه استطاع ان يضع في حوزته ايهام الحياة اليومية ، بتكاليف باهظة ، ان هؤلاء الناس (نقصد النظارة) الى ان يتحولوا الى محايين ، لا يمتلكون رؤيا تتخطى مدى البصر ، بينما افكارهم لم تستطع ان تغور الى الاعماق قط لتحـــد الحاجة الى شكل تعبيري افضل مما تجده في صحائفهم ، انهم يناقشون المشكلات

الخالدة كما لو كانوا يناقشون (مداخيل) دفتر حساباتهم • فكر لحظة كيف يتكلم الفلاحون في مسرحية تولستوي التي قلت عنها انها المسرحية الحديثة الوحيدة المكتوبة نثرا ، مع اشتمالها على الشعر • انهم يتكلمون كما يتكلم الروس ، بشيء من الطمولية ، امعن في البدائية من بدائية فلاحيا الاكثر تمدنا • عبر ان الكلام ينبثق من الاعماق التي لا يدركونها ، ليتعثر في رؤيا الروح • رجل سكير لدى تولستوي ، يمتلك من الحكمة في كؤوسه ، اكثر مما تمتلكه سيدات اسن العريات اللواتي يصلتمن بحثا عن سحر البحر •

وكما وجد توستوي في هذا الخواء الحسيس مادة لمأساته النبيلة بل مادة الاغريق ، (في رعبهما المتماثل في جدريهما ، وبهائهما المتماثل في قيمتيهما) فإن الشاعر سيجد قصصا عصرية ، كما يشاء ويختار ، ليستل منها المقومات نفسها لمه • ان المقومات لم تتغير منذ (بروميثيوس) • لم تشخ المأساة الانسانية ، ولم تفقد شفقتها ورعبها • ان مسرحيات الماضي العظيمة كانت مؤلف من قصص عصيمة ، هذه القصص تتكرر الان ، في ايامنا هذه ، بحيث يمكن الاسماع اليها ، كلما حدثنا رجل طاعن السن ، عن قليل مما صادفه في الحياة • اما الشعر فيرفع من شأن العواطف البدائية ، ويعالجها معالجة ملائمة ، لانه يستطيع تصويرها ، كما هي في الروح ، لا كما يفعل النثر ، حين تكون تلك العواطف مقيدة بكلمات محتملة • فكلمات النثر المحتملة لا تستطيع الان تصور حرا مما يجري في الخيالات الغامضة للحياة الباطنية ؟ ولذلك ، من يستطيع ، في لحظة المأساة ، ان يرد على الظروف او القدر بجواب مناسب ؟ • اما الشعر ، الذي هو فكرة محكية (منطوقة) او لعله شيء اعمق من الفكرة ، فقد يحرر حرا من الجواب من قيوده ، مبررا الروح ، اذا لم تكن الروح جائمة خرساء •

اميل زولا

كتب اميل زولا (١٨٤٠ ـ ١٩٥٢) نقدا دراميا في الصحافة في غضون السنوات ١٨٧٥ - ١٨٧٩) او ربما ١٨٧٦ ـ ١٨٨٠) • ومن الصحف التي كتب فيها بالتسلسل الزمني (Le Bien Public) و (فولتير) • وقد جمعت هذه الكتابات في مجلدين نشرا سنة ١٨١ . تحت العناوين (الطبيعة في المسرح و (مؤلفونا المسرحيون) • ومع ان مقدمة زولا ـ (تيريز راكان) طبعت على نطاق واسع ، بالانكليزية ، كما هي الحالة مع الفصل الخاص بالمسرح المستل من (الرواية التجريبية) لا شيء من كتابه عن المسرح ، وهما اسهاماته الرئيسة ، قد ترجم الى الانكليزية ، على ما يبدو ، الى الآن • ليس غرضنا هنا ، مما اخترناه ، مجرد ان نبين ان زولا لم يلق مواعظ في صالح الطبيعية كقضية عامة ، بل لنبيان ما كان يمتلكه من رؤيا واضحة لنوع جديد من المسرح ، استطاع ان يصفه بالتفصيل• وحين نمعن النظر في الفكرة ندرك ان القضية المطروحة للبحث لم تكن (موضوعية) رائلة في الثمانيات من القرن الثامن عشر • فالعديد من هذه الكلمات لصيق جدا بفكر بريشت في سنة ١٩٥٠ • لم يكن زولا كاتب مسرحيا عظيما، لكنه بالقياس الى كاتب مسرحي اعتيادي اخر، هو ديدرو ، كان كاتبا كبيرا ، عرف كيف يتحدث عن عصر بأسره ، وكيف ينظر الى المستقبل ايضا • يستطيع المرء ان يختار من كتابات زولا الخاصه الى مقدمة شو لـ (ثلاث مسرحيات لبروكر) ومقدمة ستريندبرغ لـ (الآنسة جولي) وهاتان المقدمتان متوافرتان على نطاق واسع • كما اخترنا هنا (البداية) وهي بيان عن الطبيعية الالمانية لاوتو برام (١٨٥٦ـ١٩١٢)وقدقدمهابعددالاول من (Freie Buehne fur modernes) سنة ١٨٨٩ ، التي لم تظهر في الانكليزيه ، الا بعد ان ظهرت مقالة لي باكسانديل (المسرح الحر وأثره[1]) ومنها استللناها للافادة منها •

---

(١) الدراما الحديثة (لورنس ، كانساس) شباط ١٩٦٣ •

من الطبيعية في المسرح

اميل زولا

أرنني في كل شتاء ، ببداية الموسم المسرحي ، ضحيه الافكار نفسها . يستق أمل في نفسي ، فاعللها بأنه قبل ان تخلي باكورة حر الصيف دور العرض ، لا بد من اكتشاف عبقرية درامية . ذلك ان مسرحنا بحاجة ماسة الى انسان جديد يقذ خشبات المسرح المنحطة ، حاملا معه حياة جديدة لمن اسف به منحدره الى حضيض متطلبات الاذهان البسيطة ، التي يرعاها الجمهور . نعم ، يقتضيها الامر ، شخصية جبارة ، ذهنا خلاقا ، ليزيل التقاليد المعترف بها ، ليحل ، في النهاسة ، دراما انسانة اصيله ، محل الاكاذيب المضحكة ، التي ما زالت تعرض . اتصور هذا الانسان المدع ، وهو يسخر من جيل هؤلاء المبدلين الاذكياء ، محطما القواعد المفروضة ، معيدا خلق المسرح ليكون على صلة مستمرة مع الطارة ، ماضحا رعشه حياة للاشجار المرسومة ، فاسحا المجال للرياح المنطلقة الحرة ، رياح الواقعية ، لتنعد من خلال ستارة المسرح الحلمية .

لسوء الحظ ، يتحقق بعد ، هذا الحلم الذي اتشبث به كلما يقبل تشرين الاول ، وهو لن يتحقق على الارجح بعض الوقت . عبثا ما انتظر ، يسلمني الفشل الى فشل اخر . واذن ، هل هذا ، ليس سوى رغبه ساذجة ، من رغبات شاعر ؟ أنحن واقعون في شراك الفن الدرامي ، الذي يطوقنا ، كأننا في كهف يعوزه الهواء والضياء ؟ هذا صحيح بالتوكيد ، لو ان الفن الدرامي ،

(١) حقوق الترجمة الانكليزية محفوظة لالبرت بيرمل — ١٩٦٨

بطبيعته يمنع من الهروب الى اشكال اقل تحديدا ، وعندئذ سيكون من العبث حقا ان نخدع انفسنا ، بتوقع نهضة في اية لحظة ، لكن بالرغم من التوكيدات المتبددة ، التي يبديها بعض النقاد ، الذين لا يريدون ان تتهدد معاييرهم ، فان من الواضح ، ان الفن الدرامي ، ككل الفنون سنصب امامه مملكة غير محدودة ، بغير تخوم ، لا من اليسار ولا من اليمين . ان الضعف الاساسي ، وعدم القدرة ، هما الحدان الوحيدان ، اللذان يقفان في وجه الفن .

ومن اجل ان نفهم الحاجة الى ثورة في المسرح ، ينبغي لنا ان نشب بوضوح موقفنا اليوم . ففي غضون مرحلتنا الكلاسيكية باسرها ، كانت المأساة ذات سلطة مطلقة . كانت متحجرة ، غير مسامحة ، ولم تسمح رعاياها قط لمسة من لمسات الحرية ، محصنة اعظم العقول لقوانينها القاسية .

فلو حاول كاتب مسرحي ان يتملص منها ، لادين بانتقاء الفطنة ، وعدم التماسك ، وغرابة الاطوار ، حتى يكاد يعتبر رجلا محطرا . ومع ذلك ، وفي نطاق القواعد الضيقة ، استطاعت العبقرية ان تبني لها تمثالا من الرخام والبرونز . ولدت هذه التسمية ، في عهد النهضة الاغريقية واللاتينية ، فاتخذ منها الفنانون الذين وجدوها ، نموذجا يعينهم على اعمال عظيمة . ولم تظهر اخطاء هذه الصيغة للوجود الا مؤخرا — حين جاء المقلدون في سلسلة متواصلة من الضعف والتدني ، فنتجت وضعيات غريبة ، واحتمالات غير متوقعة ، وتوافق غير نزيه ، وخطابية محتملة ، غير منقطعة . لقد كان للمأساة من السلطان ، الى حد انها لم تنتزع من الوجود ، الا بعد مرور مئتي سنة . انها حاولت ببطء ان تصبح اكثر مرونة ، لكن دونما نجاح . فمبادؤها اسطورية التي ترعرت عليها شكليا حالت بينها وبين اي سارل للافكار الجديدة ، تحت طائلة الموت . وبمجرد أن حاولت توسيع مجالها ، قضي عليه ، بعد حكم طويل مجيد .

ففي القرن الثامن عشر اخذت الدراما الرومانسية تتحرك في داخل المأساة . كما ان الوحدات الثلاث اخذت تتعرض للانتهاك من حين الى حين . بينما الاهتمام بالمشاهد والمظاهر الخارجية ، شرع بالتوسع ، كما مسرحت الذرى العميقة ، حيث

كانت الحطب في السابق سوى وصمها ، كيلا تربك رزانة المحلين امسي الحليلة بتأثير العمل الطبيعي • وفضلا عن ذلك ، فان عاصفة العصر العظيم حل محلها تمثيل اعتيادي حيث اعرقت التفاهة والابتذال خشبة المسرح • ان المرء يستطيع ان يرى المأساة ، في بداية هذا القرن ، في صورة شخص ، شاحب الوجه ، طويل القامة ، ضعيف البنية ، ليس ، فيه قطرة دم تحت جلده الأبيض ، وهو يجر رداءه المهلهل ، عبر خشبة المسرح الداكنة ، حيث الاضواء الامامية ، مطفأة ، برعيتها الحمصة • ومن ثم كان حتما ، ان يولد فن درامي من صبغة جديدة • وعند ذاك نصت الدراما الرومانسية رأسها امام صندوق الملقن شيء من الضحة • لقد حانت الساعة ، واخذت حركة الاهتياج تدب ، وتوسع التمرد الى مناطق عسكرية سبق لها ان تمهدت للنصر • كذلك التمرد لم تكن تبدو ملائمة كما بدت الآن ، ذلك ان الدراما الرومانسية ، سرعان ما امسكت تلابيب ملكة المأساة ، ودافع مقبها لضعف الملكة ، حاولت ان تدمر كل ذكرى من ذكريات ايام حكمها • لم ترد المأساة على الفعل بفعل مقابل ، انما ظلت هادئة على عرشها ، تحافظ على جلالتها الباردة ، مواظبة على القاء خطبها ومواصفاتها • بينما الدراما الرومانسية جعلت من الفعل قاعدة لها ، فاذا بمضاعفات من الفعل تنتشر الى زوايا المسرح الاربع ، وهي تضرب يمنة ويسرة ، دونما محاكمة عقلية او تحليل ، مقدمة للجمهور مطرا واسعا يتناول رعب ذراها المسرحية ، بما فيها من دماء مراقة للجمهور • لقد اختارت المأساة المرافة لأعدادها ، اختارت اليونانيين والرومانيين الخالدين ، مميتة الفعل ، في حجرة ما ، في حين اصطفت الدراما الرومانسية العصور الوسيطة ، باستعراضات الفرسان وسيدات الشرف ، باصطناع احداث غريبة تنهض فيها قلاع شامخة ، على ممرات ضيقة ، ومخازن اسلحة مليئة ، وزنزانات تترسب فيها الرطوبة ، وغابات قديمة يعمرها ضوء القمر • لقد انضم الى الحرب من انضم في كل الجبهات • هاهي ذي الدراما الرومانسية تحمل من نفسها عدوا شاكي السلاح ضد المأساة بلا رحمة ، تصاولها وتقاتلها ، بكل وسيلة متحدية الصيغة القديمة •

ان هذا العداء العنيف ، الذي يميز الدراما الرومانسية ، في اوج نشاطها ، بحاجة الى التوكيد ، لانه يقدم لنا شيئا ثمينا من نقاد البصرة • فالشعراء الذين قادوا الحركة ، تحدثوا ، ولا شك ، عن وضع العاطفة الاصيلة على خشبة المسرح، مدعين الوصول الى عالم واسع جديد ، يحتضن الحياة الانسانية برمتها ، بتناقضاتها و رباكها • ومما يجدر ذكره مثلا ، ان الدراما الرومانسية ، اصبحت قبل كل شيء ، في سبيل مزج الضحك والدموع ، في المسرحية ذاتها ، معللة ذلك بان الفرح والحزن ، يمشيان جنبا الى جنب ، على الارض • ومع ذلك ، فان الحقيقة والواقع ، لم تهما المجددين الا قليلا ، حتى انهما قد كانا موضع ازعاج لهم • فقد كانت تحدوهم عاطفة واحدة فقط ، هي اقتلاع الصيغة المأساوية التي كبحتهم ، وتدميرها ، مرة واحدة والى الابد ، محملها على الفرار بكل وسيلة ممكنة من وسائل الجسارة والتحدي • انهم لم يرغبوا في ان يكون ابطالهم ، ابطال القرون الوسيطة ، حقيقين اكثر من ابطال المراقة المأسوية ، بل يريدونهم ان يبدوا عاصين ، راهين ، كما كان اسلافهم يبدون مستقيمين باردين • كانت ثمة مناوشة لا غير ، تتناول الملابس وطرائق الكلام ، دمى ازاء دمى اخرى • رداء روماني يمزق ، في صالح رداء حديث • سيدة ، بدلا من ان تخاطب عشيقها : (سيدي) تخاطبه (اسدي) • وبعد التغيير ، ظلت الرواية القصصية سائدة ، مع اختلاف في الاعداد •

لا اريد ان اكون متعسفا تجاه الحركة الرومانسية • فقد كان تأثيرها بارزا لايطاله شك • انها جعلتنا ما نحن عليه ، جعلتنا فنانين احرارا • لقد كانت ثورة ضرورية ، نضالا عنيفا ، برز في الوقت المناسب ، ليزيل التقاليد المأساوية ، التي اصبحت تقاليد صنوبية • ومع ذلك ، من المستحسن ايقاف الثورة الدرامية ، في الفن ، عند حدود الرومانسية • ان المرء في هذه الايام خاصة ، ليدهش حين يقرأ بعض المقدمات التي تعلن ان حركة ١٨٣٠ هي دخول منتصر الى الحقيقة الانسانية • ان فاصلة السنين الاربعين كافية لتجعلنا نرى بوضوح ان حقيقة الرومانسيين المزعومة ، ما هي سوى مغالاة رهيبة مستمرة للواقع ، سوى فانطازيا انحطت الى

افراط واسراف . اما المأساة ، فهي بالتوكيد ، ضرب آخر من الريف ، ممعن في التزييف . فبين الشخوص التي تتختر ببرديتها الرومانية ، وهي تتناقش مع المؤتمنين على اسرارها ، بصدد عواطفها ، والشخوص التي ترتدي البسة حديثة ، التي تجترح المآثر العظيمة ، كأنها حشرات تشربت الشمس ، بين هؤلاء وهؤلاء لا شيء يمكن اختياره ، فالكل سواسية ، غير مستساغين على الاطلاق . ان مثل هؤلاء الناس لم يعيشوا قط . الابطال الرومانسيون ابطال مأساويون ، لسعهم البعوض في ثلاثاء المرفع ، ابطال مختبئون خلف انوف مزيفة ، يرقصون رقصة (الكانكان) الدرامية ، بعد حفلات الشراب . ان حركة ١٨٣٠ استبدلت البلاغة القديمة الكسول ببلاغة مثيرة ، قوية ، ولا شيء غير ذلك .

ومن غير ان نعتقد بان الفن يتقدم ، يصح لنا القول : انه في حركة مستمرة ، في الحضارات كلها ، كما ان هذه الحركة تعكس مختلف مراحل العقل البشري . ذلك ان العبقرية تتجلى في كل صيغة ، حتى في اكثرها سذاجة وبراءة ، مع ان الصيغ تتحول وفق الاتساع الذهني لكل حضارة ، وهذه قضية مسلم بها . فلو كان اسخيلوس عظيما لكان شكسبير وموليير عظيمين على حد سواء كل منهما ضمن حضارة وصيغة متباينة . ما نعنيه من ذلك ان اصغر العبقرية الخلاقة جانباً العبقرية التي تعرف كيف تفيد اقصى افادة من صيغة زمانها . ليس ثمة تقدم في الخلق الانساني ، هنا تعاقب منطقي في الصيغ ، في مناهج الفكر والتعبير . وهكذا ، فان الفن يتخذ خطى الانسانية نفسها ، لانه لغتها ذاتها ، يسير حيث تسير ، يتحرك معها نحو النور والحقيقة ، ولهذا السبب ، لا نستطيع ان نحكم على جهود مبدع ما ، انها اعظم أو ادنى من جهود مبدع آخر ، ذلك ان مثل تلك الجهود تعتمد على ما اذا جاءت في بداية ادب ما او في نهايته .

وضمن هذه المصطلحات ، يصح لنا القول : حين حلمنا المأساة وراءنا ، جاءت الرومانسية لتكون اول خطوة في اتجاه الدراما الطبيعية ، التي نتقدم نحوها الآن . لقد عبدت الدراما الرومانسية الطريق ، واعلنت عن حرية الفن ، فتعلقها بالفعل ، ومزجها بين الضحك والدموع ، وبحثها عن الدقة في اختيار الازياء والاعداد ، ترينا دافع الحركة نحو الحياة الحقيقية .

اليس هذا ما يحدث في كل ثورة ضد نظام مدني معين ؟ تبدأ الامور بكسر القواعد والصراخ والاناشيد ، وتحطيم آثار النظام السابق ، بضربات المطارق . ثورة اولى تتمثل بالآفاق الجديدة ، التي لا تكاد ترى ، واسراف متنوع الانواع ، يتعدى الاهداف الاصلية ، ثم ينتهي الامر بالتدني الى الاستبداد القديم ، الى النظام المقوت ، الى العيوب نفسها ، التي ناضلت الثورة ضدها منذ عهد قريب .

وفي حمى المعركة تتبخر حقائق النقد . واذا لم يهدأ كل شيء ، وتخف الحرارة ، هل ثمة ندم على النوافذ المكسورة ، هل ثمة ادراك لعلة الجهد الذي ذهب عن السبيل ، للقوانين التي اختلط بعضها ببعض ، قبل الاوان ، فلم تعد تطويرا للقوانين التي دمرتها هي ؟ يتمثل تاريخ الدراما الرومانسية بأسره . فقد تكون (يعني الدراما الرومانسية) الصيغة الضرورية لعصرها ، قد تكون مالكة لحدس صادق ، قد تكون التشكل الذي سيحتفل به ، لان شاعرا عظيما استخدمه في تأليف اعماله الممتازة . ومع ذلك ، فهي ، في العصر الراهن ، صيغة مضحكة ، تجاوز الزمن ، ذات بلاغة مؤدية له . نحن الآن مشدوهون ، لماذا كان من الضرورة ان تنفذ من النوافذ ، ان نلوح بالسيوف ، ان نجأر بغير انقطاع ، ان نحتد غاضبين ولمة . كل هذه الامور سركنا مرددين ، تضجرنا وترعجنا . ان اداتنا للصف الرومانسية يمكن تلخيصها بملاحظة قاسية واحدة : ان تدمير بلاغة واحدة لا يعني ابتكار بلاغة اخرى بالضرورة .

وادن ، فالدراما المأساوية والدراما الرومانسية ، باتا قديمتين ، متماسين ، ومن ثم يجيء القول : ان هذا الامر ليس في صالح الدراما الاخيرة ، لانها ، في غضون اقل من نصف قرن ، انهارت الى حالة الانحطاط نفسها ، التي وجدت المأساة ذاتها فيها ، في حين انها لم تقضِ نحبها (يقصد المأساة) ، الا بعد مرور قرنين من الزمن • ها هي ذي (الرومانسية) ممددة ، مسطحة ، بدورها ، مغلوبة على امرها ، بالعاطفة نفسها ، التي اظهرتها في معركتها • لم يبق شيء • اما المستقبل فهو مجرد تخمين • في حين ان كل ما سمو على تلك الارض الحرة التي استولت عليها حركة ١٨٣٠ ، يتعدى الصيغة الطبيعية ، حسب المنطق •

– ٢ –

يبدو من غير المحتمل ، ان تكون حركة البحث والتحليل ، التي هي بالضبط حركة القرن التاسع عشر ، قادرة على (تنوير) العلوم والفنون جميعا ، دون ان تقف الى الفن الدرامي ، حتى لكأن هذا الفن معزول ، منبوذ • يعود تاريخ العلوم الطبيعية الى نهاية القرن الماضي ، ان الكيمياء والفيزياء ، فلا تتجاوز تأريخهما مئة سنة في حين ان التاريخ والنقد ، قد اصابهما التجديد ، اذا لم نقل انه اعيد خلقهما فعلا منذ الثورة (يقصد الثورة الفرنسية) • منذ ذلك الحين نهض عالم بأسره ، لقد ارسلنا (الثورة) الى دراسة الوثائق ، الى التجربة ، وجعلنا ندرك ان البدء من جديد يقتضينا الرجوع الى البداية ، من اجل ان نتعرف بالانسان والطبيعة ، من اجل التثبت مما هو ماثل • من ذلك الحين فصاعدا ، انتشرت المدرسة الطبيعية العظيمة ، على نحو سري ، شاقة طريقها في اغلب الاحيان ، في الظلام ، صورة قاطعة ، متقدمة دائما ، لتنتصر في النهاية ، في ضياء النهار • ان تتبع تأريخ هذه الحركة ، بسوء الفهم الذي ربما يعيقها ، وعن طريق دراسة الاسباب العديدة التي دفعت بها الى التقدم او التأخر ، يعني تتبع تأريخ هذا القرن نفسه • ثمة تيار لا يقاوم يحمل مجتمعنا نحو دراسة الواقع • ففي الرواية كان بلزاك مجددا شجاعا ، جبارا ، احل خيال الشاعر محل رصد الدارس المتخصص • بينما بدا

التطور في المسرح اعظم خطى . فلم يحدث ان صاغ كاتب الفكرة الجديدة موضوعا بشيء من الوضوح بعد .

انا لا اقول ، بالتوكيد ، انه لم تنتج بعض الاعمال الممتازة ، بما فيها من شخوص،اختيرت اختياراذكيا، وحقائق جريئةاحتلت مكانهاالصحيح على خشبةالمسرح فلاستشهد مثلا ببعض مسرحيات دوماس الابن ، الذي بالكاد اعجب بموهبته ، دون ان اترك اميل اوغيه ، بما امتاز به من قوة وانسانية . ومع ذلك ليس هؤلاء سوى اقزام بالقياس الى بلزاك . لأنه تعوزهم العبقرية التي تستطيع وضع الصيغة المطلوبة . لابد من قول : ان التحدث بدقة عن منطق الحركة امر يتعذر على امرء القيام به ، فالمصدر على العموم بعد ، ضائع في الحركة السابقة التي انبثقت منه . على نحو ما يصح القول : ان التيار الطبيعي كان موجودا دائما . فهو لم يجلب معه شيئا جديدا تمام الجدة . غير انه فاض ، في النهاية ، في فترة ملائمة له ، وهو اذ يتقدم ويتوسع ، فلأن الدهن البشري ، قد ادرك النضج الضروري . ومن ثم فأنا لا انكر الماضي ، انما اشدد على الوقت الراهن . ان قوة الطبيعة تتمركز بالضبط في حدودها العميقة المتأصلة في ادبنا الوطني ، بما تشتمل عليه من وفير الحكمة . انها انطلقت من احشاء الانسانية ، ومرد قوتها يعود الى طول عهد تموها، وحضورها ماثل في العديد من اعمالنا الممتازة .

انا اشير هنا الى بعض الامور التي حدثت . هل نستطيع ان نعتقد ان مسرحية (حبيبي فريز) كان يمكن ان تنال الاعجاب والتصفيق ، في (الكوميدي فرانسيز) قبل عشرين سنة ؟ هذه المسرحية ، حيث يقضي الناس الوقت كله بالاكل ، حيث العشق يتكلم بلغة بيتية مألوفة ، كانت ستفزز الكلاسيين والرومانسيين . ان تفسير نجاحها يقتضينا ان نعترف بان السنين التي مضت ، قد اصابها الكثير من الاختمار . كما ان الرسوم المماثلة للحياة ، التي كان الجمهور يمقتها اضحت موضع اعجابه . لقد خطينا بالاغلبية ، واصبح المسرح مفتوحا لكل تجربة . هذه هي النتيجة الوحيدة المستخلصة .

وادن ها هو موقفنا ، من اجل تفسير هذه النقطة ، على نحو افضل ، لمن حشى من تكرار نفسي ، انني سألخص ما استطعت ، ان انظر بامعان الى تاريخ ادبنا الدرامي ، يحمل امرء على ملاحظة عدة مراحل منفصلة بوضوح ، امرحلة الاولى تتضمن طفولة الفن ، والهرليات Farce ومسرحيات الاسرار ، في القرون الوسطى ، والقداء حوارات بسيطة ، تطورت كجزء من تقاليد ساذجة ، باعداد مسرحي بدائي ، ثم اصبحت المسرحيات اكثر تعقيدا تدريجيا ، مع احتفاظها بطابع خشن ، ولما ظهر كورناي ، قوبل بترحاب حار ، بصفته مجددا ، لانه صقل صيغة العصر الدرامي ، برفعه لشأنها ، بوسائل عبقريته ، ان من الممتع حقا دراسة الوثائق الوثيقة الصلة بالموضوع ، واكتشاف كيفية خلق صيغتنا الكلاسيكية التي كانت تتجاوب مع الروح الاجتماعية لتلك المرحلة ، اذ لا يمكن بناء شيء متين الا على اساس الضرورة ، لقد تحكمت المأساة في ساحة مدى قرنين ، لانها اوفت بالمطالب الدقيقة لهذين القرنين ، فيما عززتها العبقريات من مختلف الامزجة ، باعمالها الممتازة ، ثم ظلت تفرض نفسها مدة طويلة بعد ذلك ، حتى حين كانت المواهب الثانوية ، تنتج اعمالا اردأ ، كما انها ظلت متشبثة بالوجود على اعتبار انها التعبير الادبي لذلك المجتمع ، محتفظة بزخمها ، لا شيء يمكن ان يزيلها ، اذا لم يتلاش المجتمع نفسه ، وبعد الثورة ، بعد التضعضع العميق ، الذي قصد منه سير كل شيء ، لتستر مولد عالم جديد ، استمرت المأساة في تعلقها بالبقاء سنوات قلائل اخرى ، ثم انهارت الصيغة ، فتحطمت الرومانسية ، فحانت صيغة جديدة ، لشتت اقدامها ، ينبغي ان نعود بابصارنا الى النصف الاولى من القرن لندرك معنى النداء من اجل الحرية ، ان الشعب المذهل ، المتحرر من القيود ، وسط العنف ، كان لا يزال متأثرا بالحمى المحطرة ، ففي الاندفاق الفحائي الاول لحريته الجديدة ، تاق الى مخاطرات مهولة ، وعرامات تتجاوز الحدود الانسانية ، وتطلع الى النجوم ، حتى ان بعض الناس انتحروا ، وكان هذا الانتحار رد فعل غريب جدا ازاء الانعتاق الاجتماعي الذي اعلن ، بثمن باهظ من الدماء ، واذا ما عدت الى الادب الدرامي فانني ارى في الرومانسية

على المسرح ، انتفاضة غير معقدة ، غزوا عامت به جماعة متحمسة ، تسلمت المسرح بعنف ، بين دق الطبول ورفع الاعلام . ففي بواكير ذلك العهد ، كان المقاتلـون يحلمون بوقع تأثيرهم ، باتخاذ شكل جديد ، في الفن فحيال ملاعبة معينه وضـعوا بلاغة مقابلة . وصنعوا العصور الوسطى تجاه العصور القديمة ، وفي مقابل توهج الواجب وضعوا توهج العاطفة . كان ذلك كل شيء . اذا لم تتغير الا التقاليـد المحصنة بالمشاهد . ذلك ان الشخوص ظلت دمى في البسة جديدة . اذ لم يصب التعبير سوى اللغة والطابع الخارجي . كان الامر كافيا بالقياس الى تلك المرحلة . لقد استولت الرومانسية على المسرح باسم الحرية الادبية ، منفذة مهمتها الثورية بأداء بارع لا تقارن . لكن ، من لا يرى اليوم ، ان دورها ، لم يكن ليمتد الى أبعد مما امتد اليه ؟ هل للرومانسية قدرة على ان تقول شيئا ما عن مجتمعنا الراهن ؟ كلا، بالبداهة، انها، لم تعد سوى رطانة مضى زمانها، رطانة غير قابلة للاحتذاء . انها توقفت ثقة ان تحل محل الادب الكلاسي ، الذي استطال عهده الى قرنين ، لانـه كان يستند الى ظروف اجتماعية معينة . بيد ان الرومانسية لم تكن لتستند الى شيء غير اوهام قلة من الشعراء ، ان شئت ، الى مرض زائل اصاب الاذهـان ، التـي وقعت فريسة للاحداث التأريخية ، فكان حتما عليها ان تزول بزوال ذلك المرض. لقد اضحت الرومانسية امجال لازدهـار العائيـة ، وسيظل هـذا الامر مجـدها الخالد .

واليوم ، وقد تكامل التطور ، يبدو من الواضح ، ان الرومانسية ، لم تعـد غير حلقة وصل ضرورية بين الكلاسية والطبيعية . انتهى الصراع فما علينا الا ان نبحث عن وضع آمن . الطبيعية تنبثق من الفن الكلاسي ، كما نهض مجتمعنـا الراهن من حطام المجتمع القديم . الطبيعية وحدها تتجاوب مع حاجتنا الاجتماعية، انها وحدها لها جذور عميقة متأصلة في روح عصرنا ، وهي وحدها تستطيع ان تقدم صيغة حية ، دائمية لفننا ، لان الصيغة ستعبر عن طبيعة ذكائنا المعاصر .

قد تكون هناك اوهام جمالية عابرة ، او انماط معينة ، في الفن ، خارج الطبيعة ، لكنها لن تستطيع البقاء طويلا . اني اقول محددا : الطبيعية هي التعبير عن عصرنا ، وهي لن تموت ، الى ان تحدث انتفاضة جديدة ، تغير عالمنا الديمقراطي .

نحن الان بحاجة الى شيء واحد حسب ، بحاجة الى رجال العبقرية ، الذين يستطيعون تحديد الصيغة الطبيعية . لقد فعل بلزاك ذلك بالقياس الى الرواية ، فثبتت الرواية . فمتى سيظهر كورنايتا ، موليرنا ، وراسيننا ، ليثبت اسس مسرحنا ؟ ينبغي لنا ، ان نؤمل وننتظر .

— ٣ —

تبدو الآن بعيدة المرحلة التي سددت فيها الدراما الرومانسية . ففي باريس ازدهرت خمس او ست من دور العرض الخاصة بها . اما تفكيك اسارح القديمة في شارع (تيمبل) ، فقد كان كارثة هائلة . اذ اصبحت منفصلة عن بعضها ، كما تبر الجمهور ، وبرزت (موضوعات) مختلفة .

ان التشويه الذي سقطت الدراما في هاويته ، يعود معظمه الى استنفاد النوع الفني ذاته ، فحلت محل اعمال (١٨٣٠) القوية مسرحيات مضحكة ، مضجرة .

والى هذا التدني ينبغي ان نضيف انتفاء الممثلين الجدد انتفاء تاما ، هؤلاء الذين يتفهمون هذه الأنواع من المسرحيات ، ويستطيعون تفسيرها ، لان كل صيغة درامية تتلاشى ، تسحب معها مفسريها . واليوم ، تنتقل الدراما من مسرح الى اخر ، كأنها طريدة ، لم يبق لها سوى دارين للعرض تعودان حقا لهما ، هما دار (امبيقو) و (المسرح التأريخي) . حتى ، في مسارح مارتن ، الدراما محظوظة ، لو استطاعت ان تنال وقتا قصيرا للعرض ، لتقدم هذه المغالية العظيمة او تلك .

قد يجدد النجاح من حين الى حين شجاعتها • الا ان انحدارها محتوم • ان الدراما الرومانسية في سبيلها الى النسيان ، واذا ما يحدث احيانا كأن انهيارها توقف ، فان ذلك لا يعني الا الامعان في الانهيار • من الطبيعي ان تظهر شكاوى ، وصوت عال • فلول الرومانسيين مصابون بشقاء يائس • انهم يقسمون ان لا خلاص للادب الدرامي الا في الدراما ، وهم يعنون بالدراما النوع الخاص بهم • انا اعتقد ، على الضد من ذلك ، علينا ان نجد صيغة جديدة تتولى تعبير الدراما ، تماما كما تولى كتاب النصف الاولى من هذا القرن ، تعبير المأساة • هذا هو جوهر القضية • المعركة ، اليوم ناشبة بين الدراما الرومانسية وبين الدراما الطبيعية • واعني بالدراما الرومانسية كل مسرحية تسخر من الصدق ، في تشخيصها واحداثها ، وتتبختر في صندوق لدمى ، وهي محشوة بضوضاء التي يخبط ، لهذا السبب او ذاك من الاسباب المثالية ، في محاكاة اعمال شكسبير وهوغو •

ان لكل مرحلة صيغتها ، وصيغة مرحلتنا ، بالتوكيد ، ليست كصيغة ١٨٣٠ ان عصرنا هو عصر المناهج والعلم التجريبي ، وحاجتنا الرئيسة تتمثل في التحليل الدقيق • اننا لا نكاد ندرك حريتنا التي ظفرنا بها ، لو اننا استخدمناها ، من اجل ان نسجن انفسنا في تقاليد جديدة • الطريق سالكة ، فما علينا الا ان نعود الى الانسان والطبيعة •

ثم جرت محاولات عظيمة ، لاحياء الدراما • لا شيء ممكن ان يكون افضل من ذلك الامر • ان اي ناقد لا يستطيع ادانة اختيار الموضوعات التاريخية ادانة تامة • حتى لو كان يفضل الموضوعات الحديثة تفضيلا حاسما • كل ما في الامر ، انني مفعم بالشكوك ، في هذا الصدد • ان مدير المسرح ، الذي يسلمه المرء هذا النوع من المسرحية ، يخيفني مسبقا • القضية تتلخص في كيفية معالجة التأريخ ، ما هي الشخوص غير الاعتيادية ، التي ستعرض ، بما تحمل من اسماء ملوك او ساسة وفنانين عظماء ؟ ماهي الوسيلة المرعبة التي ستوسل بها لجعل

التاريخ مستساغا ؟ ان مؤلفي هذه الطمحات حالما يتجهون الى الماضي ، يتصورون ان كل شيء مباح لهم : الامور المستحيلة ، الدمى الكارتونيه ، البلاهات المهولة ، والخرابيش الهستيرية ، التي تمثل اللون المحلي بشكل زائف . أما الحوار فما اشده غرابة _ فراسوا الاول يتكلم كأنه بائع متجول بالمفرق ، خارج مباشرة من شارع القديس دنيس ، ورشيليو ، يستخدم كلمات مجرم ، من شارع (الأجرام) وشارلوت كورداي ، بعاطفياتها الباكية ، المهذبة ، كأنها فتاة في احد المعامل . ان ما يدهشني ، في كتابنا المسرحيين ، هو عدم شكهم ولو للحظة ، على ما يبدو ، في ان النوع (الدرامي) التاريخي ، هو اقل الانواع جدوى ، لانه بحاجة ماسة للبحث ، والامانة ، وموهبة الحدس المتكاملة ، والقدرة على اعادة التركيب . انا بكليتي مع الدراما التاريخية ، حين تكون في ايدي شعراء عبقريين او ناس ذوي معرفة ممتازة ، قادرين على ان يجعلوا الجمهور يرى العصر الذي تعادلـه الحياة نوعة او نقدا ذا أهمية عميقة الغور .

لكني ، اعرف لسوء الحظ ، ما يريد ماصرو الدراما التاريخية احياءه : انهم يريدون احياء التبختر واللعب بالسيوف ، والمشاهد الكبيرة ، ذات الكلمات الكبيرة ، والتلاعب بالاكاذيب للتظاهر امام الجمهور ، والاستعراضات الفاضحة التي تحزن الاذهان المخلصة . ومن هنا انبثق شكي . ارى ، ان تودع كل هذه (الاعمال) المتبقة في متحفنا الخاص بالتاريخ الدرامي ، تحت طبقـة من الغبار الورع .

ثمة عقبات كبيرة غير منكورة ، في حقل التجارب الاصلية : اذ نلاقي دون ان نتوقع رياء النقد وتربية البلاهات المرفوعة في اهواء الجمهور ، هـذا الجمهور الذي يضحك بخفوت من كل عمل صيائي في الميلودرامات ، لكنه يسمح لنفسه بالدفع مع هيجانات العاطفة الرقيقة . ومع ذلك ، فالجمهور في حالة تغير . اذ لم يعد وجود لجمهور شكسبير او موليير . علينا ان نحسب حسابا للتبـدلات في وجهات النظر ، للحاجه للواقع الذي يزداد اصرارا على حضوره في كل مكان .

ان الفئة من اواخر الرومانسيين ، عنا ما يعبدون القوى : الجمهور يريد هذا الامر ، ويريد ذلك ، ما هو اليوم قدم ، عندما يريد الجمهور الصدق .

ـ ٤ ـ

لقد بيت الصيغ القديمة ، الكلاسية منها والرومانسية على اعادة ترتيب الحقيقة ، ونثرها بانتظام . لقد صمموا مذهبا على اتخاذ موقف من الحقيقة باعتبارها قيمة غير صالحة ، بما فيه الكفاية ، فحاولوا استخلاص جوهر منها ، استخلاص (شعر) منها ، بحجة ان الطبيعة يجب ان تطهر و تصحح . ان المدارس الادبية المختلفة ، الى الآن ، ظلت في شغل شاغل تناقش مسألة احسن وسيلة للتستر على الحقيقة لئلا تبدو بكل شاعتها امام الجمهور . بين الكلاسيين (التوغا)[1] بينما احدث الرومانسيون ثورة من اجل بين (درع ابرود)[2] والسترة القصيرة . ان تغيير اللباس لم يحدث الا اختلافا يسيرا ، في حين استمر تزييف الطبيعة . غير ان المفكرين الطبيعيين يحدثوننا اليوم ، قائلين : ان الحقيقة ليست بحاجة الى لباس ، فهي تستطيع ان تمشي عارية . وهنا يمثل النزاع .

يدرك الكتاب ، الذين يمتلكون اي حس سليم ، ادراكا تاما ان الدراما المأساوية والدراما الرومانسية لاقت حتفهما . ومع ان اكثرية الكتاب منزعجون اشد الانزعاج ، حين يلتفتون بادعائهم الى صيغة المستقبل التي لم تتضح بعد ، فهل تتطلب الحقيقة منهم جادة ان يتخلوا عن الجملان (الفني) عن الشعر ، عن التأثيرات الملحمية التقليدية التي باتت طموحهم ان يضمنوها في مسرحياتهم ؟ هل تقتصيهم الطبيعية تقليص آفاقهم والتهاون بطلعة واحدة الى اجواء الخيال ؟

سأحاول الاجابة . لكن قبل ذلك ، لا بد من تحديد المناهج التي يستخدمها المثاليون في رفع عمالهم الى مصاف الشعر . انهم يبدأون عملهم ، بوضع موضوعهم المختار ، في زمن بعيد العهد . لان ذلك يمدهم بازياء معينة ويجعل هيكل القصة غامضا ، بحيث يسمح بها المجال الواسع للكذب . وبعد ذلك يلجأون الى التعميم بدل التخصيص فلا تعود شخوصهم شخوصا حية بل عواطف وانفعالات ومجادلات يفتعلها الاستقراء والتفكير . ان هذا الهيكل الرائف

(١) شعار الفرسان في القرون الوسيطة (٢) ثوب روماني فضفاض ـ المورد .

ستطلب ابطالا من رخام و كارتون • في مثل هذا الاعداد الاسطوري ، يتضايق كل انسان من لحم وعظم ، له أصالة خاصة • وفضلا عن ذلك ، اننا حين نشاهد الشخوص في الدراما الرومانسية والمأسوية ، نشاهدها ، في خطاها ، وقد تقلصت في موقف ، احداها تمثل الواجب ، والاخرى الوطنية ، والثالثة الخرافة ، والرابعة الامومة ، وهكذا تتقاطر الافكار المجردة جميعا • ليس ثمة شيء من التحليل الأصيل لجهاز عضوي ، ليس ثمة شخص تؤدي عضلاته ودماغه اعمالهما ، كما في الطبيعة •

هذه اذن الخصائص التي يأبى الكتاب ذوو الاتجاهات الملحمية التخلي عنها • فبالقياس اليهم ، يستقر الشعر في المضي على نحو تجريدي ، باصطفاء النموذجية والمثالية على الوقائع والشخوص • وحينما يواجههم المرء بالحياة اليومية ، بالناس الذين يملأون شوارعنا ، تعشا عيونهم ، وتتلعثم السنتهم ، فاذا هم خائفون ، ثم يعودوا يرون بوضوح ، ومن اجل ذلك يجدون كل شيء قبيحا ، غير صالح للفن • ان الموضوع المطروح ، وفقا لهم ينبغي ان يختار اكاذيب الخرافة ، كما ينبغي ان يحتجز الناس كالتماثيل ليستطيع الفنان القبول بهم ، حتى يكونوا اهلا ملائمة التي اعدها وحضرها •

هنا ، في هذا المنطق بالذات ، تتقدم الحركة الطبيعية لتعلن بصراحة ان الشعر ماثل في كل مكان ، في كل شيء ، في الحاضر الحقيقي ، اكثر مما في الماضي ، والمجرد • ان لكل حدث لكل لحظة ، وجها شعريا ساميا • نحن نتألق ازاء الابطال العظام الاقوياء ، في مناح مختلفة بالقياس الى دمى صانعي الملاحم • ففي هذا القرن ، لم يستطع اي من كتاب المسرح ، ان يبعث الحياة ، في شخوص سامقة كالبارون هولوود ، والعجوز غرانديه وسيزار بيروتو ، وكل الشخوص الاخرى لدى بلزاك التي عرفت بتفردها وحيويتها • وبجانب هذه الخلائق الجبارة الاصيلة ، يرسحب الابطال اليونانيون والرومانيون ، بينما يتهافت ابطال القرون الوسطى على وجوههم ، كجنود من رصاص •

ومع الاعمال المثارة التي تنتجها المدرسة الطبيعة ، في هذه الايام ، تلك الاعمال التي تتفرد بالجهد الرفيع وسط الحياة ، يصبح من المضحك ، والادعى الى الريب ، ان نصنع شعرنا في معبد متقادم العهد ، لدقه بخيوط العنكبوت ، ان الشعر يسري بكل قوة من خلال كل شيء حي ، لذلك ، كلما كان الصدق بالحياة كان اعظم شأنا . انا مهتم باعطاء الشعر تحديده الاوسع ، لا ان اشدده حصرا بايقاع قافيتين ، او دفنه في زمرة صيغة من رمز الحالمين ، اما غرضي هو اعادة القيمة الانسانية الحقيقية اليه ، تلك القيمة التي تعني بتوسيع وتشجيع كل نوع من انواع الصدق وصنوف الحقيقة .

واذن ، خذ محيط الراهن بنظر الاعتبار ، وحاول ان تحمل الناس يعيشون فيه : عندئذ ستكتب اعمالا عظيمة . ان ذلك ، بدون شك ، يستدعي جهدا ما ، فهو يعني غربلة فوضى الحياة ، واستخلاص الصفة الطبيعية البسيطة منها . هنا مكمن الصعوبة ، ذلك ان القيام بامور عظيمة عسير انطلاقا من موضوعات وشخوص تعودت اعينا ، من خلال دورة الحياة اليومية ، ان تراها صغيرة . فيما ادرك ان من الاسهل تناولا تقديم دمية الى الجمهور واضفاء اسم شارلمان عليها وتضخيمها بخطب مسهبة ، بحيث يعتقد الجمهور أنه يشاهد عملاقا ، فهذا الامر اسهل من التقاط برجوازي من عصرنا ، التقاط رجل بشع المنظر ، غريب الاطوار ، لستخلص منه شعرا ساميا ، جاعلين منه ، على سبيل المثل الاب غوريو ، الاب الذي قدم ما قدم الى بناته من صنوف الحنان . ان شخصية عظيمة مثل هذه مفعمة بالصدق والمحبة ، يندر ان تجد لها مثيلا في أدب آخر .

ليس من شيء اهون من اقناع مدراء المسارح ، بالصيغ المعروفة . والابطال حسب الذوق الكلاسي والرومانسي ــ يكلفون اقل جهد ، لأنه يمكن صنعهم بالعشرات ، حتى لقد اصبحوا بضائع مقننة ، تراكمت في ادبنا . اما خلق بطل اصيل ، حي وفعال ، وتحليله تحليلا ذكيا ، فامر يقتضي جهدا صعبا مضنيا . ربما هذا هو السبب الذي يجعل الطبيعة مخيفة لهؤلاء الكتاب الذين اعتادوا اصطياد الرجال

العصام من مياه التاريخ العكرة • ان عليهم ان يحفروا عميقا ، في صميم الاسبانية ، ان يتعلموا من الحياة ، وان يمصوا قدما الى عصمة الواقع ، ليجعلوها تتحرك بكل عوتها • دعونا لا نشكر لهذا الشعر الاصيل ، شعر الاسبانية ، انه قد استخلص في القصة ، ويمكن استخلاصه في المسرح • ما تبقى فهو العثور على منهج التكيف حسب •

ان احدى المقارنات قد اثارت في شيئا من عدم الاستقرار ، هاجسا جثم على نفسي ، انا الان في سبيلي للخلاص منه • هاهما شهران يمضيان ومسرحية تدعى (اسرة دابيتشيف) تعرض في (الاوديون) • جرت وقائع هذه المسرحية في روسيا • وقد حالفها النجاح الباهر هنا ، الا انها على ما يبدو حسيسة ، مفعمة باحتمالات فاصحة غير مستساغة ، بحيث ، لم يجرؤ كاتبها الروسي على عرضها في بلده • ما رأيت في عمل يعني هذا الترحاب في باريس ، ولو عرض في سانت بترسبرغ ، لما نال غير الازدراء والاستهجان تصور للحظة ان الرومانيين يمكن ان يعودوا ليشاهدوا (Rome Vaincue) أتستطيع ان تسمع هدير ضحكهم ؟ اتتصور ان المسرحية ستتم عرضا واحدا ؟ انها ستصدمهم باعتبارها محاكاة تهكمية ، كما سوف يثقل السحرية الموجهة اليها • هل ثمة مسرحية تأريخية واحدة يمكن عرضها امام الجمهور الذي تدعي تصويره ؟ هذا المسرح الذي يستسيغه الاجانب ، مسرح غريب ، لانه يستند الى عياب الاجيال التي يعالجها ، والى الاعلام الكاذب الذي لا يلائم الا اناسا جهلاء !

ان المستقبل مع الطبيعية ، اما الصيغة فسيعثر عليها • وسيبرهن على ان الشعر الوفير ماثل في شقة البرجوازي الصغيرة ، باكثر من مثوله ، في كل قصور التاريخ الفارغة ، المتآكلة ، وفي النهاية سترى التقاء كل شيء في الواقع : في الخيالات المحببة ، المتحررة من السروات والسدوات ، في الاناشيد الرعوية والكوميديات والدرامات • وحالما تكون التربة قد قلبت ، تصبح المهمة ، التي تبدو اليوم مرعبة ، غير معقولة ، سهلة ميسورة •

انا لست اهلا لاعلن عن الشكل الذي ستتخذه الدراما في المستقبل ، فذلك امر سيبقى ان يترك لصوت عبقري قادم • لكني سأسمح لنفسي بالاشارة الى السبيل الذي سيسلكه مسرحنا ، على ما احسب •

قبل كل شيء لابد من بعد الدراما الرومانسية • ستكون الحانه كارثة لو اصعدنا تمثيلها الشائن ، ببلاغتها ، بفرضيتها التي تفضل الفصل على تحليل الشخوص • ان احسن امثلة هذا النوع الدرامي ، على ما سبق ان قلت تتمثل في مجرد اوبرات ذات مؤثرات واسعة الوقع • واذن ، لا مناص لنا ، حسب ما اعتقد ، من العودة الى المأساة لا الى الاستعارة من بلاغتها ، ونظام اسرارها المؤتمنة ، وخطابيتها التي لا حدود لها ، معاذ الله ان نعمل ذلك ، انما علينا العودة الى تبسيطها للعمل ، والى دراستها النفسية والفسلجية للشخوص • ان الهيكل المأساوي كم المفهوم على هذا النحو ، شكل ممتاز ، اذ فيه يبسط الفعل الواحد بواقعيته كلها ، محركا الشخوص نحو المواقف والمشاعر ، التي يكون تحليلها الضوء ، الاهمية الرئيسة للمسرحية وفي محيطنا المعاصر ، يتعدى الامر ، الى اناس المحيطين بنا ايضا •

ما يهمني على الدوام ، ما يعلمني باستمرار ، جعلني احار فأتساءل من ما سنقوى على رفع نفسه الى مستوى العبقرية • لو كان على الدراما الطبيعية ان تجد سبيلها الى الوجود ، فلا يمكن لغير عبقري ان يدفعها الى ذلك الوجود • خلق كورناي وراسين المأساة • وخلق فكتور هوغو الدراما الرومانسية • فمن هو ذلك الكاتب المجهول لحد الان ، الذي لا بد له ان يخلق الدراما الطبيعية ؟ في السنوات الاخيرة جرت تجارب عديدة • لكن ، اما أن الجمهور لم يكن مستعدا ، واما لان احدا من المبتدئين لم تتيسر له قدرة الاحتمال ، لم تتمكن واحدة من هذه المحاولات من الحصول على نتائج حاسمة •

في معارك هذا النوع ، لا تعني الانتصارات الصغيرة شيئا ما . انما بحاجة الى انتصارات كبرى تقضي على الخصم ، وتموز بالجمهور لقضيتنا . اما الضمارة سيستسلمون امام هجوم رجل قوي حقيقي . سيأتي هذا الرجل بالكلمة المتوقعة ، بالحل للمشكلة ، بصيغة الحياة الحقيقية على خشبة المسرح ، مع الأيهامات الضروريه للمسرح . انه سيمتلك ما لم يمتلكه القادمون الجدد بعد : الذكاء او القوة على فرض نفسه وابقاء على كثب من الصدق ، بحيث لا يستطيع ذكاؤه ان يؤول به الى الاكاذيب . فما اعظم المكانة التي سيحتلها هذا المجدد في ادبنا الدرامي ! انه سيتربع القمه ، وسيبني نصبه التذكاري ، وسط صحراء الابتذال التي حثاثرها بين السوت المهزيلة المنتشرة في مسارحنا اللامعة . انه سيضع كل شيء موضع التساؤل ، واضعا كل شيء . انه سيحلو خشبات المسرح ، ويخلق عالما يرفع عناصره من الحياة ، من خارج تقاليدنا . لا شك في انه ليس من حلم أكثر طموحا يستطيع كاتب عصرنا تحقيقه . ان مملكة القصة مكتظة بما فيها ، بينما مملكة المسرح خالية . ان مجدا خالدا ينتظر ، في فرنسا في هذه الاونة ، رجلا عبقريا يواصل عمل موليير بيجد في واقع الكوميديا الحية ، الدراما المتكاملة ، دراما المجتمع الحديث .

الانسان الفسلجي (الطبيعي)

اميل زولا

... ان تطور الطبيعية الحضم ، ينحدر ، في الواقع ، مباشرة من القرن الخامس عشر الى عصرنا الراهن ، وقد عنى تدريجيا بوضع الانسان الطبيعي محل الانسان الميتافيزيقي . ففي المأساة ، سيطر الانسان الميتافيزيقي سيطرة تامة ، وفقا للمنطق والعقيدة (المترمته) . لم يكن الجسد ذا شأن يذكر . كانت الروح تعد

(١) ما سبق يمثل فصلا كاملا . اما ما يلي فمقتطفات من الفصل الخاص بالملابس

الجزء المهم الوحيد في الماكنة البشرية ، اما وقائع الدراما فكانت تجري في الهواء ،
في اذهن الصرف . وتبعا لذلك ، ماذا كانت الفائدة من العالم المحسوس ؟ لماذا
الانشغال بالوضع الذي يجري فيه الفعل ؟ لماذا التعجب من الالبسه الباروكية
او الخطابيه الزائفة ؟ لماذا نلحظ الملكة ديدو ، التي كانت صبيا ، تضطره
لحيته النامية الى ان يلبس قناعا ؟ لا شيء يهم . هذه التوافه كانت لا تستحق
التدرل اليها ، كانت المسرحية تسمع كما لو كانت مقاله مدرسية ، او دعوى
قانونيه . كانت على مستوى اعلى من مستوى الانسان ، في عالم الافكار ، بعيدة كل
ابعد عن الانسان الحقيقي ، بحيث ان اي تدخل من الواقع ، يفسد العرض .
هذه هي نقطة الانطلاق ، انها في مسرحية (الاسرار) القصبة الدينية ، وهي
القصة الفلسفية في المأساة . ومنذ البداية كان الانسان الطبيعي ، المختنق بالبلاغة
والدوغماتية ، يناضل سرا ، محاولا التحرر والخلاص ، وبعد محاولات مديدة ،
غير مجدية ، تمكن من توكيد وجوده ، عضوا عضوا . تاريخ مسرحنا برمته يتجلى
بانتصار الانسان الطبيعي ، الذي ظهر للعيان ، في كل مرحلة ، بمزيد من النصوع
والوضوح ، من وراء دمية المثالية الدينية والفلسفية .

فكورناي وموليير وراسين وفولتير وبومارشيه ، وفي ايامنا ، فكتور هوغو واميل
اوجيه والكسندر دوماس الابن وحتى ساردو ، كانوا يحملون مهمة واحدة ، ولو
لم يكن يدركونها حق الادراك ، هي الاستزادة من واقعية جسد الدراما ، والتقدم
نحو الحقيقة والصدق ، وانتقاء الشيء الاكثر والاكثر من الانسان الطبيعي
وفرضه على الجمهور . ان التطور حتما لن ينتهي بهؤلاء ، فهو مستمر ، وسيستمر
الى الابد . لان الانسانية ما زالت شابة يافعة جدا ...

الازياء ــ التصميم المسرحي ــ اللغة

ــ اميــل زولا ــ

تقدم الازياء الحديثة مشهدا فقيرا • فادا تجاوزنا المأساة البرجوازية ، المطلقة بين جدرانها الاربعة ، واوردنا استخدام المسارح الكبيرة للمشاهد الجماهيرية ، ترتك وتكمش بسبب الرتابة ، والمظهر الجنائزي المتجانس للممثلين الاضافيين • في هذه الحالة ، يتوجب علينا ، على ما ارى ، الافادة من تنوع الملابس ، الذي توفر لنا مختلف الطبقات والاصناف • للتوضيح . استطيع ان اتصور كاتبا يعد فصلا واحدا في السوق الرئيسة في (شارع هاله) بباريس• سيكون الاعداد ممتازا بحياته الطافحة واحتمالاته الجزئية • في هذا الاعداد الهائل ، يمكننا ان نرى حشدا من الناس يمثل صورة رائعة ، بعرض الحمالين الذين يعتمرون قبعاتهم الكبيرة ، والنسوة البائعات بمآزرهن البيضاء والقمصان الجميلة الملونة ، والرمائن بالستهم الحريرية والقطنية والصوفية ، بما فيهم من سيدات تواكبهن خادماتهن ، والنساء المتسولات الباحثات عن اي شيء يسطعن التقاطه من الشارع • يكفي لاستلهام الوحي ان نجوس في شارع (هاله) لنمعن النظر فيه • لا شيء امتع من ذلك ، ولا ادعى للبهجة • ان كل باريس سيسرها ان تشاهد هذا الاعداد ، اذا ما تحقق بالدقة والسعة الضروريين•

كم وكم من اعدادات اخرى للدراما الشعبية ، تنتظرنا لنتسلمها ! في داخل معمل ، داخل منجم ، سوق الحلي الرخيصة ، محطة القطار ، مخازن الأزهار ، ساحة سباق الخيل اسح • في كل هذه الاماكن ، يمكن ان تجري جميع فعاليات الحياة الحديثة • قد يقال ان مثل هذه الاعدادات سبق لها ان جربت • مما لا يطاله الشك اننا شاهدنا معمل ومحطات القطارات في المسرحيات الفنطازية ، لكنها كانت محطات ومعامل فنطازية • اعني ان هذه الاعدادات قد جمعت جمعا من اجل خلق ايهام ، في احسن الاحتمالات • بينما ما نحن بحاجة اليه هو اعادة اخراج مفصل : البيئة يجهزها لنا اصحاب المتاجر ، على الا تكون فاخرة ، بل ملائمة لاغراض صادقة ، ذات اهمية بالقياس الى المشاهد • وحيث ان الجميع يندبون موت الدراما ، فلا بد لكتابنا المسرحيين ، على وجه التوكيد ، من أن يجربوا هذا الضرب من الدراما الشعبية المعاصرة • ففي ضربة واحدة يستطيعون ارضاء نهم الجمهور

للمشاهد اللاهثة للنظر ، وتطمين الحاجة للدراسات الدقيقة التي تشتد الحاحا كل يوم • فلنؤمل ان يترك كتاب المسرح الماسا حقيقين ، لا اعضاء الطبقة العاملة ، الناجين الذين يقومون بادوار غريبة ، في ملودرامات الشوارع • قال ادولف جولیان ان كل الاشياء في المسرح يتوقف بعضها على بعض ، وهذا اقول لن اتعب ابدا من اعادته وتكراره • ان الالبسة النابضة بالحياة ، تبدو في غير مكانها ، اذا كانت الاعدادات لاداء المسرحيات نفسها ، غير نابضة بالحياة • كل هذه الامور يجب ان تتضافر في خطها ، وهي تسلك طريق الطبيعية • حين تصبح الملابس اكثر دقة ، تصبح الاعدادات كذلك ، فيحرر الممثلون انفسهم من الخطابية الطنانة ، وتدرس المسرحيات الواقع بصورة الصدق ، وتصبح الشخوص اقرب ما تكون الى الحياة في صدقها • استطيع ان اقدم الملاحظات نفسها عن الاعدادات كما قدمت بالنسبة للملابس • فمنها ايضا نستطيع ، على ما يبدو ، ان نصل الى اعلى درجة ممكنة من الصدق ، الا ان امامنا خطى طويلة اخرى ينبغي اتخاذها • ان اكثر ما نحن بحاجة اليه من اجل شحذ الايهام ، في اعادة بناء الاجواء ، هو التوكيد على الجدوى الدرامية ، لا على الميزة الصورية • ذلك ان الجو بذاته ينبغي أن يصرد قوام الشخصية المسرحية •

فحين توضع خطة لاعداد ، من اجل ان تعطي انطباعا حيا لوصف من اوصاف بلزاك ، وحين ترتفع الستارة ، فيشاهد المرء اللمحة الاولى للشخوص المسرحية ، وشخصياتهم وسلوكهم ، لمجرد ان نرى المكان الفعلي الذي يتحركون فيه ، تظهر اهمية اعادة الاخراج بدقتها ، في الديكور ، بحيث تكون مستمعة ، مهضومة • وهذه هي الطريق التي نسلكها بالبداهة • ان الجو الـذي غيرت دراسته العلم والادب ، سيكون له دور كبير في المسرح • وهنا يمكنني ان اذكر مرة اخرى قضية الانسان الميتافيزيقي ، ، الانسان المجرد الذي لن يرضى الا بجدرانه الثلاثة في المأساة بينما الانسان الطبيعي في اعمالنا الحديثة يلح ان تتقرر شخصيته باعداده ، بالجو (البيئة) الذي انتجه • والان ، ما نزال نرى ان طريق التقدم طويل ، بالقياس الى الاعدادات والالبسة على حد سواء • نحن في سبيل الوصول الى الحقيقة والصدق ، لكن علينا الا نتلعثم بذكرهما •

ثم هناك مسألة خرى مهمة هي الأداء • صحيح اننا تجاوزنا الانشاد والأغاني الاعتيادية المعروفة في القرن السابع عشر • لكننا نمتلك الآن (الصوت المسرحي) وهو ترديد زائف ، شاذ ، ومزعج جدا • كل ما يلازمه من خطل يتأتى من الدستور التقليدي المتعارف عليه ، الذي تضافر اغلب النقاد على وضعه •

انهم وجدوا المسرح في حالة معينة ، فبدلاً من التطلع الى المستقبل ، والحكم على التقدم الذي نصنعه الآن والتقدم الذي سنصنعه في المستقبل ، بالقياس الى ما صنعناه في الماضي ، نراهم يدافعون بعناد عن مخلفات التقاليد القديمة ، ويقسمون على وجوب الحفاظ على تلك المخلفات وسألتهم لماذا وجعلتهم يرون ما قطعنــاه من اشواط ، فانهم لن يعدموا لك حجة منطقية • انهم سيردون بتوكيــدات تستند الى حملة من الظروف الآخذة بالتلاشي •

ان الاغلاط في الاداء مردها ما يدعــوه النقاد (اللغة المســرحية) • تذهــب نظريتهم الى انه لا ينبغي لك ان تتكلم على خشبة المسرح ، كما تتكلــم في الحياة اليومية • ومن اجل دعم وجهة النظــر هذه ، يقتبســـون امثلــة من الممارســات التقليدية ، مما كان يحدث امس ، وما زال يحدث ، دون ان يأخذوا بنظر الاعتبار الحركة الطبيعية ، التي تبت مراحلها لنا كتاب جوليان • دعونا ندرك انه ليس ثمة شيء كـ (اللغة المسرحية) • في الماضي كانت البلاغة ، التي ضعف شأنها تدريجيــا حتى اوشكت الآن على الموت • هذه هي الوقائع • اذا قرنتم خطابية الممثلين تحت ظل لويس الرابع عشر بما قدمه (ليكين) ومقارنة ذلك بما يقدمه فانونا اليوم ، انكم ستميزون بوضوح المراحل ، من الانشاد المأساوي ، الى بحثنــا عن النبــرة الطبيعية الصادقة كأنها ، صرخة الصدق • يستتبع من ذلك ان (اللغة المسرحية) اللغة الجمهورية الصاخبة ، في طريقها الى الزوال • اننا الان في سبيلنا الى البساطة ، الى الكلمة المحكية بدقيقة ، لطبيعية تماما دونما توكيد • كم وكم من الامثلة استطيع ان اقدم لو كان لي مجال غير محــدود ! اعتبروا تأثير جيوفــروي الطاغــي في الجمهور ، ان كل موهبته مبنية من شخصيته الطبيعية • انه يمسك بزمام الجمهور ، لانه يتكلم على خشبة المسرح ، كما يفعل في البيت • واذا ما بدا صوت جملــة

غريبة ، فهو لن يتفوه به ، فما على الكاتب الا ان يعثر على جمله اخرى • هذا هو النقد الرئيس لما يدعى بـ (اللغة المسرحيه) • مرة اخرى ، تتبعوا اداء ممثل موهوب ، وفي الوقت نفسه ارصدوا الجمهور ، ان التصفيق سيشتد ، وستغمر القاعة بالنشوة ، حين تصغي لهجة صادقة على الكلمات القيمة الدقيقة الجديرة بها • ومن ثم ، فان كل ما حدث من نجاحات عظيمة على خشبة المسرح ، ليس ليس لا انتصارات على التقاليد •

وا أسفاه ، نعم ، ثمة (لغة مسرحية) • انها (الكليشات) ، انتفاخات الرنانة ، الكلمات الجوفاء التي تتدحرج كأنها براميل فارغة ، انها كل البلاغة التي لا تحتمل في (الفودفيل) والدراما ، كل الاشياء التي اخذت تحملنا على الاشمئزاز •

من الممتع حقا ان ندرس اسلوب كتاب موهوبين من اضراب اوجيه ودوماس وساردو • استطيع ان اجد الشيء الكثير لديهم مما يستحق النقد ، وبخاصة لدى الكاتبين الاخرين ، بلغتهما التقليدية ، بلغتهما الخاصة التي يضعانها على افواه شخوصهما جميعا ، الرجال والنساء والشيوخ والعجائز ، من كلا الجنسين وجميع الاعمار • ان هذا يغضبني ، ذلك ان كل شخص له لغته الخاصة ، ومن اجل خلق اناس احياء ، ينبغي لك ان تقدمهم للجمهور ، لا بمجرد لباسهم المضبوط ، واجوائهم التي جعلت منهم ما هم عليهم ، بل بوسائل تفكيرهم المتفردة ، طرائق تعبيرهم عن انفسهم • اعيد ، هذا هو الهدف الواضح سرحا • ليس هناك لغة مسرحية ينظمها دستور (الجمل الايقاعية) او الصوت الجهوري • هناك نوع من الحوار يتسامى ويتدفق ، يتبع او بالحري ، يقود الاعداد والازياء المسرحية نحو التقدم الطبيعي • عندما تكون المسرحيات اميل الى الصدق ، سيحظى اداء الممثل بالشيء الكثير من البساطة والطبيعية •

وفي الختام ، اعيد فاقول : ان معركة المواضعات المسرحية ما زالت بعيدة العد كله من النهاية ، وهي وهي لن تنتهي ، ولا شك ، ابدا • لكننا احدى ، اليوم ، ننظر بوضوح الى اين نحن ذاهبون ، الا ان خطانا تترقل ، بسبب ذوبان ثلوج البلاغة والميتافيزيقا •

البــــداية

ــ اونــو بــرام ــ

ها نحن قائمون محمله من احن مسرح حر لحياة حديثة • سيكون الفن موضوع جهدنا ــ الفن الجديد الــذي يركــز انتباهه على الواقــع والوجــود المعاصــر •

كان ثمة من يهرب من اليوم ، يسعى نحو الشعر حصرا ، في عش الماضي ، وفي هروبه الجبان من الواقع ، تطلع الى الازمنة الثابتة العميقة الاغوار ، البعيدة العهود ، حيث يزدهر بصورة خالدة شباب لم يكن يوما ما كذلــك • اما الفــن الراهن ، فهو كجهاز سماسك ، يحتضن كل ما هو حي ، في الطبيعة والمجتمع ، وهكذا ، فان العمق التفاعلات وادقها في الفن الحديث والحياة الحديثة تتشابك في انسجام واتساق ، بحيث ان كل من يريد ان يــدرك الفن الحديــث لابد لــه ان يسعى لادراك الحياة الحديثة ، بما فيها من قسمات لا تحصى ، ودوافع حيويــة معقدة ، معدة للقتال •

ان شعار الفن الحديث المكتوب بحروف من ذهب ، التي سطرتها النفوس القائمة ، هو كلمة واحدة ، هي الصدق ، ولا شيء غير الصدق ، الصدق في كل سبل الحياة ، الامر الذي نجهد نحن ابدا في طلبه ، وفي البحث عنه • لا الصدق الموضوعي الذي يوهم هؤلاء المصطفين في ساحة المعركة ، بل الصدق الفردي ، الذي يحلمه الاقناع الشخصي بحرية ، والذي يجري التعبير عنه بحرية كذلك ، صدق النفس المستقلة التي لا تحمل شيئا ولا تحمي شيئا • تلك النفس التي لا تجد غير عدو واحد ، لدود ، خصم مهلك ، يتمثل في الاكاذيب ، في مختلف اشكالها واساليبها •

اننا ، في هذه الصفحات ، لا تنسى اي برنامج • نحن نشجب كل صيغة ، ولا نجرؤ على تقييد الحياة والفن ، اللذين هما في حركة خالدة ، قاعدة متحجرة ، موجهين جهودنا ومساعينا نحو الصيرورة ، مركزين تطلعنا على ما سيأتي ، اكثر من تطلعنا الى الاسس الجامد ، الذي يصبح وجوده بمحاولة الاعتمـاد مـرة والى

الأبد على التقاليد والمفاهيم التي تتعلق بامكانات الأصالة اللامحدودة • اما نحن بتواضع امام كل شيء قيم اورثته لنا العصور الماضية • لكننا لن نحصل منها على نماذج ومعايير وجودنا ،فليس من يحمل اراء عالم متلاش آراءه ،بل من يشعر بحرية بمقتضيات الساعة الراهنة ، في ذاته هو الذي سيقيم بقوى العصر الذهبية الحية • انه هو وحده سيكون حديثا •

ان من يلصق اذنه بالارض ، في اوقات الحرب ، سيسمع صوت ما سوف يأتي ، دون ان يرى ما سوف يأتي ، متمثلا بالجديد المقتحم ، بما فيه من خروج مهتاج على القانون • ان الامثلة المبجلة المنتقاة من الماضي والطريقة المحددة ، لن تستطيع ايقاف التطور الذي لا حدود له ، لان التطور هو جوهر النوع الاســـاسي •

كلما قوبل الجديد بصرخة الفرح ، وجب اعلان العداء على القديم ، بما يبقي من اسلحة الروح كافة • نحن لا نتحدث عن القدم الذي ما زال حيا ، لان قادة الاساليب العظام ليسوا اعداءنا ، انما صرخة حربنا موجهه ضد القديم الميت ، ضد القواعد المتحجرة ، والتقاليد المستهلكة ، تلك الامور التي تتعارض ، بمنطق مدروس مع الصيرورة • نحن نتحدث عن الاسباب ولا نتحدث عن الاشخاص • اما حين سندعي صراع وجهات النظر ، ان يقف الشباب ضد الشيوخ ، دون ان تكون متمكنين من معالجة السبب بغير معالجة الشخص ، فعندئذ سنناضل من اجل مطامح جيلنا ، بعقول الحرة ، غير متصاغرين لسلطة النائمة • وبما ان هذه الصفحات مخصصة للحياة ، وهي في طور الصيرورة ، فسنجاهد حيث ما يكون الجهاد ، وعلى قدر المستطاع ، لأن نجمع الشباب حولنا ، بطرواتهم ومواهبهم التي لا تنفد ، ذلك ان الحياة تتقدم الى امام الى اهداف مجهولة • اننا سنتحب فقط هؤلاء المخفقين المسلوبي المواهب الذين يهددون ، بتحاوراتهم الصاخبة ، تشويه كل قضية خيرة ، ذلك اننا نقف على اهبة القتال ضد امعات الفن الجديد الناشين ، سراق الانتصارات ، كما نحن ضد الخصوم المتزمتين العميان •

كلما طبق الفن الحديث اكثر طاقاته حيوية ، وضـع الجـذور في تربـة الطبيعة . انها (يقصد الطبيعه) باصغائها لالحاح العصر الداخلي ، قد استندت الى الاعتراف بالقوى الطبيعية ، وبتطلعها الـدي لا رحمة فيه نحـو الاخـلاص والامانة ، ترينا العالم كما هو .

نحن اصدقاء الطبيعة ، وسنمضي معها مسافة طويلة من الطريق غير اننـا لا يجب ان ندهش ، لو حدث في سياق الرحله ، في نقطة لسـنا متأكدين منهـا الآن ، ان انعطف الطريق انعطافة فجائية ، فاذا بآفاق جديدة في الفن والحياة تبرز امامنا . ذلك ان الثقافة الانسانية غير محددة بأية صيغة ، حتى اذا ما كانت تلك الصيغة اقرب ما تكون عهدا الينا ، وبهذا الاقتناع ، بالايمان بالصيرورة الخالدة ، قمنا بحملتنا من اجل مسرح حر لحياة حديثـة .

القسم الثاني

نحو رؤية تاريخية شمولية

جورج برانديز

كان جورج برانديز الدنماركي (١٨٤٢ - ١٩٢٧) من اوسع الدارسين في القرن التاسع عشر تأثيرا ، ومثارا للقراءة . والمقتطف ، الذي يلي من كتاباته، يمثل محاضرة افتتاحية في سلسلة من المحاضرات تضمنها كتاب من ستة مجلدات تحت عنوان (تيارات رئيسة في ادب القرن التاسع عشر) . القيت هذه المحاضرة في جامعة كوبنهاغن في الثالث من تشرين الثاني سنة ١٨٧١ . وقد قرأها هنريك ابسن في المجلد الاول عند ظهوره عقب سنة . كتب ابسن في رسالة الى برانديز بتأريخ الرابع من نيسان ١٨٧٢ ، قائلا :

« ... لا بد من العودة الى ما شغل افكاري مؤخرا ، وما اقض مضجعي ... لقد قرأت محاضراتك .

ليس من كتاب اشد خطرا يمكن ان يقع بين يدي كاتب مبدع . انه واحد من الاعمال التي تفتح ثغرة فاغرة بين الامس واليوم ... كتابك يذكر المرء بمناجم الذهب في كاليفورنيا ، يوم اول اكتشافها ، انها جعلت الناس اما اصحاب ملايين ، واما دفعت بهم الى الخراب .. هل تستطيع بلدك الشمالي نفس هذا الامر ؟ لا اعرف . هذا لا يهم . ان ما لا يستطيع الصمود امام افكار العصر يجب ان يستسلم .

ماذا ستكون نتيجة الصراع المهلك بين عصرين ، لا اعلم . لكني استطيع ان اقول : ان حالة ما غير هذه الحالة السائدة ، ستحل . انا لا امني النفس بحسن دائم ، يعقب النصر . الى الان ، لم يكن التطور بأسره سوى نثر بين هذا الخطأ وذاك . اما الصراع فهو امر جيد ، سليم ، مثير للحيوية . تمردك ، بالنسبة لي تمرد عظيم ، محطم ، واندفاع عبقري محرر . »

المحاضرة الافتتاحية هي المادة الوحيدة ، في الكتاب الراهن ، التي لا توجه خصيصا الى موضوع الدراما او المسرح . ومع ذلك ، رأيت من الجدير تضمينها في الكتاب ، لما فيها من تأثير في ابسن ، ولما تقدمه من تقرير مضيء لسياق الدراما الحديثة في عهد ابسن : ذلك ان الدراما لا تعيش حياتها في سياق دراما اخرى . كما ان المحاضرة حذفت مداخ لا يقبل التعليل ، في الطبعة الانكليزيه - (لتيارات الرئيسه) وقد ترجمت خصيصا للنشر هنا .

محاضرة افتتاحية

جورج براندیز

قبل مباشرتي لهذه السلسلة من المحاضرات ، اشعر من الضروري ان اطلب صفحكم ، هذه هي المرة الاولى التي اتكلم فيها من على هذا المنبر ، جالب معي كل اغلاط وسقطات عدم التجربة ، انا ضعيف الاقتدار ، وفقير في المعرفة ، ان ما افعله ، او اقوله ، مما سيسيء اليكم ، سيصحح ثانية ، على ما اعتقد ، بالتجربة ، اما بالقياس الى وجهات نظري الاساسية ، ومبادئي ومعتقداتي ، فأني لا اطلب صفحكم ، مهما يكن من امر ، ان ما اقوله او افعله ، في هذا الصدد مما سيسيء اليكم ، لن يتبدل ، فانا اعتبر الاهتداء بمبادىء التي التزمت بها واجبا وامتيازا ، وذلك يتجلى في الايمان بحق البحث الحر ، وبالانتصار النهائي للفكر الحر ، بعد هذه الملاحظات التمهيدية ، المعبر عنها هنا ، مرة واحدة والى الابد ، اطالبكم الان ان تمعنوا النظر فيما يتوجب علي قوله[1] .

الموضوع المركزي لهذه الدراسة هو رد الفعل الحاصل ازاء ادب القرن الثامن عشر في غضون العقود الاولى من القرن التاسع عشر ، وانتصار رد الفعل هذا ، فهذا الحدث التاريخي ، آفاقه الادبية ، لا يمكن استيعابه الا من خلال دراسة الادب المقارن ، ساحاول القيام بمثل هذه الدراسة ، بينما اسعى في الوقت ذاته ، لتقصي الحركات الرئيسة في آداب المانيا وفرنسا وانكلترا ، باعتبار هذه الآداب ، اهم اداب هذه المرحلة ، فدراسة الادب المقارن ، لها ميزة مزدوجة فهي من جهة تقرب الاداب الاجنبية الينا وبذلك تجعلها خاصة بنا وهي من جهة اخرى تبعدنا عن ادبنا ، حتى نستطيع ان نرى الادب في كليته ، ان العين لا ترى

---

(١) تستند هذه الترجمة لمحاضرة براندیز على الطبعة الثانية المنقحة لكتاب (Horedstromninge Litratur) اما الفقرة الاولى فمستلة من الطبعة الاولى .

ما هو قريب جدا ، ولا ما هو بعيد البعد كله . ومن ثم ، فالدراسة المعمقة للادب ، تعدنا بتلسكوب ، احدى نهايتيه تكبر حجم ما نرى ، كما تصغر النهاية الاخرى ذلك الحجم . فاستعمل هذا الجهاز يعينا على تصويب الرؤية الاعتيادية . ان الامم المختلفة ، كانت تقف بنسبة بعضها عن بعض ، فيما يخص الادب ، ولم تكن لتهتم الا اقل اهتمام بالنتاجات الثقافية لكل منها . لتوضيح الظروف المائلة ، او الظروف التي كانت ماثلة ، دعوني اذكركم بحكاية الثعلب واللقلق . دعا الثعلب اللقلق يوما الى الغداء لكنه وضع جميع ما يد من مأكول على اناء مسطح ، بحيث لم من اللقلق بمنقاره الطويل ، منه شيئا . انتم تعرفون كيف انتقم اللقلق بنفسه . انه وضع الطعام والشراب في زهرية طويلة ضيقة ، بحيث يستطيع بمنقاره الطويل الوصول الى الطعام والشراب ، بينما عجز الثعلب ، بانفه البارز ، من فعل ذلك . بالطريقة نفسها لعبت الاقطار المختلفة دوري الثعلب واللقلق ازاء بعضها . ان المهمة الرئيسة في دراسة علم الجمال ، كانت ومازالت ، هي تقديم وجبة اللقلق في اناء الثعلب والعكس بالعكس .

لا يمكن ان يكون الادب الوطني كاملا ، من كل جوانبه ، ان لم يستطع ان يعرض تاريخا متكاملا لافكار الشعب ومشاعره . فالآداب العظيمة ، كما هو الامر ، في انكلترا وفرنسا ، تشتمل على عدد واف من الوثائق ، تقرر كيف ان الشعبين الانكليزي والفرنسي ، قد شعرا وفكرا ، في كل مرحلة ، من مراحل تاريخهما . اما الآداب الاخرى ، وعلى سبيل المثال ، الادب الالماني ، الذي كانت بدايته الحقيقية في منتصف القرن المنصرم ، فانها ذات اهمية اقل شأنا لانها ادنى اكتمالا . والحال امس صدقا بالقياس الى ادب جديد كأدبنا . يتعذر علينا ان ندرس الحياة الداخلية للشعب الدانيماركي ، بصورة متكاملة ، لان في ادبه فجوات كبيرة عديدة . ثمة مراحل طويلة خفية في تاريخنا ، بسبب افتقادنا للبيانات الشعرية او السيكولوجية ، ، او النصب التذكارية ذات الاهمية . فما شعرنا به وفكرنا فيه ، في ذلك الزمان ، قد ضاع علينا . وفضلا عن ذلك ، فان قدر بلدنا الصغير ، النائي ، لم ينجب لنا اية حركة اوربية مهمة . كما لم تقدم

اي دعم للتبدلات العصمة التي جرت ، فانحرطت فيه ، من غير ان تتأثر بها كبير تأثر • اد جاءنا الأصلاح (يقصد الاصلاح الديني) من المانيا ، وجمتنا الثورة من فرنسا • ان ادبنا هو معبد صغير ضمن كنيسة كبيرة ، فيه مذبح ، لكن المذبح الرئيس موجود في مكان اخر • ثمة مراحل ليس فقط لا نعرف فيها كيف نفكر فيها شعبا وكيف نشعر ، بل هناك مراحل كانت فيها افكارنا ومشاعرنا اضعف واكثر بلدا من افكار ومشاعر الامم الاخرى • وتبعا لذلك وصلتنا بعض الحركات الاوربية المهمة ، بينما لم تصلنا غيرها • ومن هنا ، انتقنا حول شعار ما دون الآخر • والواقع ، حدث احيانا أن وجدنا انفسنا مشاركين في رد الفعل ، دون ان نخرط قط في الفعل الرئيس ، الذي كانت امواجه واسعة ممتدة ، استنفدت مفعوله قبل وصولها لسواحلنا الرملية •

اعتقد ان هذا ما حدث في هذا القرن ، وقد استوقفني هذا الامر بحيث جعلني اصمم على الشروع بهذه الابحاث التي تتألف منها محضراتي •

الكل يعلم بالحركة الثورية الواسعة التي اندلعت في العالم قبل نهاية القرن الثامن عشر والتبدلات التي صاحبتها في السياسة والدين • لكن تأملوا : جوهر هذه الحركة لم نحسنا • لنضرب مثلا ، ان احد شعارات هذا الادب الثوري كان يتمثل في حرية الفكر • لكن حرية الفكر التي ظهرت في كل مكان ، باشكالها الحرفية ، بنتائجها الهائلة ، وصلتنا في شكل دابل محزن ، هو انقلابية اللاهوتية • وضع هيس القضية وضعا محكما بقوله : « طالما ان الشمس واقفة في السماء ، وطالما الكواكب تدور حالها ، لم يلحظ اي كان ان الانسان كان واقفا على مبدأ الفكر المحض ، اي انه كان واقفا على رأسه ، في محاولة منه لاعادة تشكيل الكون واعادة بنائه وفق وجهة نظره • ان كل الثورات السابقة كانت لها اهداف محدودة، بينما هذه (الثورة) كانت الثورة الاولى ، التي رعت في خلق الانسانية مجددا ••

ليس من ينكر اننا نحن الدينماركيين نحترم اللياقة • فنحن لم نقطع على رؤوسنا • الا انه في الوقت الذي بدت فيه هذه الحركة القومية ،التي استحدثتها ثقة الاساسيين بانفسهم ، والتي بلغت حد الايمان المترمت ، في مبدأ الفكر المحض ،

فانها كانت باعث على اجراءات دفاعية ورد فعل ، كما يحدث حين يطفح اي نهر عظيم على سواحله • اما نحن الدايماركيين فقد الحقنا رد امس • ففي ادبنا بأسره ، اثناء القسم الاول من هذا القرن ، في شعر (اولينشلاغر) في مواعظ (عروندفيك) وخطب ميستر وقصص انكرمان ثمة عنصر قوي من رد الفعل ضد القرن الثامن عشر • ان رد الفعل نفسه مبرر وطبيعي • غير ان ما اقوله غير مبرر وغير طبيعي ، طالما رد الفعل هذا مازال مستمرا معا ، بعدما اوقف وهرم ، في كل مكان ، قبل فترة طويلة •

يتوجب عليكم الا تفترضوا اني اماثل بين رد الفعل والتراجع • هذا أمر مفروغ منه • على الضد من ذلك ، فان رد الفعل الاصيل ، المكمل ، المصحح يؤلف قوام التقدم • غير ان تبر رد الفعل هذا سريع وقوي وغير ساكن ، فيصد ضالنا لوقت ما ضد تطرف المرحلة الماضية وبعد استرجاعنا لما تعرض للتضييق فان المرحلة الثانية تسلمت مميزات المرحلةالسابقة الجديرةبالاهتمام لمواصلة الحركة باثر التوفيق بينهما • غير ان هذا الاهتمام لم يحدث • حين تنثني شجرة ما الى جانب ، على المرء ان يثنيها الى الجانب الاخر • بينما رد الفعل ضد القرن الثامن عشر ما زال مستمرا في حركته ، البطيئة المتكاسلة ، المتقطعة ، حتى ليبدو انه لا يريد ان يقف عند حد • وبنتيجة ذلك عرق ادبنا في سبات بدأ يدهلنا نحن ايضا • هذا هو السبب الذي حدا بي لان اصف كيف ان رد الفعل هذا ، رد الفعل نفسه ، قد دفع به الى خاتمته في اقطار أخرى •

ان ما اصفه هو حركة تاريخية تتناول شكل مسرحية وشخوصها • فانجازات ست مجموعات مختلفة من الادب التي انوي وصفها ، يمكن ان تعد ستة فصول لدراما عظيمة • المجموعة الاولى ، التي يمثلها المهاجرون الفرنسيون ، بوحي من روسو ، بدأت برد الفعل ، الا ان التيارات الرجعية التي يمثلونها ما زالت ممتزجة بالتيارات الثورية • أما المجموعة الثانية ، وهي المدرسة الرومانسية شبه الكاثوليكية ، فقد اخذ تيار الرجعية فيها بالتصاعد والاقتحام ، مع جعلها تتعالى

وتباعد عن حركة النضال من اجل التقدم و حريـة • وفي حـين أن المجموعـة الثالثة التي تتألف من كتاب من اضرب جوزيف دي مايستر ولاميس ، في عهده الارثوذوكسي ، ولامرتين وفيكتور هوغو ، بعد عـودة الملكية ، حـين كانـوا ما يزالون اساطين (الدستوريين) والحزب الاكليركي ، هذه المجموعة تمثل الرجعة المجاهـدة المنتصرة • بينما يشـكل بايـرون ومعاصـروه الانكليـز المجموعـة الرابعة • ان بايرون ، الرجل ، هو الذي قلب اوضع في الدراما العظيمة •

ها ان حرب الاستقلال اليونانية تندلع ، وتهب نسمة عليلة في وجه اوربا ؟ فيسقط بايرون شهيدا من اجل قضية ايونن ، فيكون موته انطباعا متميزا بالقياس الى كتاب القارة كافة • وقبيل ثورة تموز يتحول كتاب فرنسـا المضـام ليشـكلوا المجموعة الخامسة ، هذا بالحركـة الليراليـة الحديثة ، المدرسـة الرومانسـية الفرنسية ، تتمثل في اسماء من اضراب لامانيس ، هوغـو ، لامارتين ، موسـيه ، جورج صاند وآخرين عديدين • وحين تجتاز الحركة فرنسا الى المانيـا ، تحرز الافكار الليراليه نصرا هناك ايضا • اما الكتاب الذين يشكلون المجموعة السادسة الاخيرة ، ممن ساتطرق اليهم ، فقد كانوا يستوحون حرب الاستقلال اليونانيه ، وثورة تموز ، ويرون في ظل بايرون العظيم شأنهم شأن الكتاب الفرنسيين ، القائد للحركة الثورانية • بينما كتاب (المانيا الفتاة) وبين ابرزهـم ، هاينـه وبـورن ، المنحدران من اصل يهودي ، يمهدون السبيل مع معاصريهم الفرنسيين لانتفاضة ١٨٤٨ •

اعتقد ان هذه الدراما العظيمة ذات الفصول الستة تستطيع ان تعمل شيئا ما • نحن الان كامعتاد متخلفون اربعين سنة بالنسبة الى اوربا • ان تيار الثورة في الآداب الرئيسة قد استوعب روافده منذ مدة طويلة ، كما اكتسح السـدود التي وضعت تجاهه ، ثم انعطم في الانوف من القنوات • غير اننا مازلنا نحاول ايقـاف التيـار وتصريفه في مستنقع الرجعية • في حين لم تنجح لا في ايقاف ادبنا نفسه • ليس صعبا علينا ان نتفق ان الادب الدانمركي لم يكن في وقت ما ، في هذا القرن على

ما هو عليه من انحطاط كما هو الان . فالنتاج الادبي يكـاد يكـون متوقفا ، وليس من مشكلات انسانية او اجتماعية قادرة على اثارة اي نوع من الاهتمام او تحريك اية مناقشة باستثناء الكتابات الصحفية والكتابات الهائلة الاخرى . انا لم نسلك روحا ابداعية اصيلة قوية قط . والان ، وقد اصبحنا لا نبالي كل اللامبـالاة بالقياس الى الافكار الاجنبية ، فان صمتنا الروحي ، قد اصطبغ معه خرسا تاما ، كما هـي الحال مع الصم البكم .

ان ما يجعل ادبا ما ادبا حيا ، في ايامنا الراهنة ، هو قدرته على عرض المشكلات على المناقشة . وهكذا ، مثلا ناقشت جورج صاند مشكلة العلاقة بين الجنسين . كما عالج بايرون وفيورباخ الدين . كما تناول جون ستيوارت مل قضية الملكية ، في حين اهتم تورجنيف وشبيلهاغن واميل اوجيه بالظروف الاجتماعية .

فالادب الذي لا يعرض المشكلات للمناقشـة يفقد كل معنى . ان النـاس الذين ينتجون مثل هذا الادب ، قد يؤمنون ولمدة طويلـة ، أن خـلاص العالـم سيتحقق ، لكنهم ، سيرون في النهاية ، خيبة توقعاتهم . اضراب الناس هؤلاء ليس لهم شأن يذكر بصدد التطور والتقدم ، الا كشأن الذبابـة التي تحسـب نفسـها سائقة عربة لا لشيء الا لانها ، تلسع الخيول الاربعة ، من حين لحـين ، لسعات غير مؤذيـة .

في مجتمع كهذا ، قد يمكن الابقاء على العديد من الفضائل ، مثلا ، الشجاعة في الحرب ، لكن هذه الفضائل لا تستطيع دعم الادب ، اذ كانت الشجاعة الذهنية متلاشية . ان اي تيار رجعي آسن يمارس قوة ستبدادية خلف قناع الحرية ، وحين يكون اي فكر حر او بين يلقي جهارا بغير احتراس ، يتسـبب في تعريض المرء للنفي والتشرد من قبل معارف الشـخص ذاته ، من قبـل القسـم المحتـرم من الصحافة ، والعدد الاكبر من موظفي الدولة ، حينذاك ، فمن الطبيعي ان تكـون القدرات المثيرة وحدها ، هي الجديرة باتحاد ذاك الضرب من الفاعلية والشخصية

اللتين يعتمد عليهما تقدم المجتمع • ان هذا الادب سيهب باباء عصره للعمل مرارا وتكرارا، هؤلاء الابناء الأشقياءالتاعسين•وربما سيجد المرهان الاعمالالرفيعة، المحمودة ، الواسعة الانتشار ، ك (براند) لابسن هي تلك التي ربما سيكتشف فيها القارىء لاول وهلة ، وقد اعتوره الرعب ، ثم الفرح ، ما اتفهه من دودة ، ما اشقاه من مخلوق ، ما احبه من انسان ! وربما سيلحظ المرء كذلك ان الارادة ستكون كلمة السر لمثل هؤلاء الناس ، وستنتشر ، في كل مكان ، مسرحيات تتناول الارادة وفلسفات الارادة • ذلك ان الانسان يرغب فيما لا يملكه • يبحث عما يفتقده باشد المرارة • ولذلك فالمرء يتاجر بما يردده العلب عليه من قبل الناس • وعلى الرغم من هذا كله ، من الخطأ ان ينتهي به الامر الى استنتاج تشاؤمي ، مؤداه ان هؤلاء اناس اقل شجاعة وعزما وحماسة وارادة عن المستوى العام • ثمة شجاعة متوافرة ورغبة في الحرية ، كالعادة ، لكننا ، الان ، بحاجة الى شجاعة اكثر ورغبة اعم • لانه حين يحول تيار الرجعية دون تقدم القوى الجديدة في الادب ، وحين لا يكون المجتمع اشبه لتلك القوى كالمجتمع الانكليزي ، في وضع يسمح له بسماع ما يصب عليه من لعنات واستهزاءات وادانة بسبب رياءه وتقليديته ، بل على الضد يقتنع بليبراليته وبالمحور الذي يحرق كل يوم تحت انفه الجماعي ، عندئذ نحن بحاجة الى قدرات متميزة ، وشروط خاصة من هؤلاء الذين سيحملون دما جديدا لادب بلدهم • ان الجندي ليس بحاجة الى شجاعة غير اعتيادية ليصوب نارة على العدو من وراء المتاريس ، ولكنه ان اقتيد الى حيث لا غطاء يحميه ، فلا عجب ان تتخلى شجاعته عنه •

ان سعي ادبنا من اجل قضية التقدم هو اقل شأنا من الاداب الوطنية المهمة الاخرى ، بسبب مجموعة من الظروف • فحتى الظروف التي أعانت على التصور

ادبنا الدانيمركي في الماضي ، تقف الان في طريقنا • دعوني ابرز خاصية محببة الاطفال في المأثورات الشعبية الدانيماركية • نحن مدينون لهـذه الخاصية في السذاجة التي تكاد تكون فريدة في شعرنا • السذاجة ، في ارفـع معانيها ، ميـزة شعرية ، الامر الذي نصادفه ، مرارا وتكرارا لدى معظم شعرائنا من اولينشلاغر • مرورا بانغرمان واندرسين الى هوستروب • عبر ان السذاجة قليلا ما تكون خاصية ثورية • ثم اسمحوا لي بأن أشير الى مثالية ادبنا الموغلة في التجريد • انها ، كالمثالية والخوف من الواقع ، لا تعالجان الحياة ، بل تتناولان الاحلام ، وعلى ذلك فهذه الخاصية التي تميزنا ، مردها واقع مفاده ان شعرنا تطور ، كنوع من العزاء لمشكلاتنا الحقيقية في مرحلة انتابها الفساد واعترتها الامراض السياسية ، كضرب من الانتصار الروحي تعويضا عن الانحدار المادي • لكن هذه المرحلة استطاعت الاحتفاظ بحجز مأساوي ، بصفته ذكرى انتصارنا •

قد يتسأل الدانيمركي ، في الخارج ، احيانا ، (كيف يمكن ان يتعرف امرء على ثقافة بلدك؟ هل انتج ادبكم الحديث انماطا واضحة متميزة ؟) فيحار الدانيماركي كيف يجيب • ان معظمنا يعرف طبيعة الانماط والنماذج التي خلقها القرن الثامن عشر للقرن التاسع عشر • دعوني اذكر الانماط الممثلة لهذا الأدب في قطر واحد هو المانيا • فمسرحية (ناتان الحكيم) مثال لحركة التنوير ، ورمز للسماحة ، او للانسانية النبيلة ، والعقلانية الاصيلة • لا يسعنا القول ، اننا حافظنا على هـذا المثال ، او طورناه ، كما حدث الامر ، في المانيا بدءا بشلايرماخر ، ومن تبعه ، من اشخاص عديدين • كان (مينستر) يمثل شلايرماخر لدينا ، لكن شتان ما بين او رثو دكسيته ولبرالية شلايرماخر • انا انتزعنا انفسنا من مثل العقلانية ، خطوة خطوة ، وتركناها وراءنا على بعد شاسع •

لقد كان كلاوون[1] ، يوما ما المسان الناطق بهذه المثل ، الا انه لم يعد كذلك الان . اما هايبرك[2] ، الذي تبعه مارتنس ، فقد تراجع فانا بكتابه (العقائد التأملية) يحلي السبيل لكتابه (العقائد المسيحية) . كانت ثمة سمة من العقلانية في شعر اوليشلاغر ، غير ان جيل اولنشلاغر و (اورستد[3]) ما فتىء ان انحب جيل كيركغارد وبالودان ــ مولر .

ثم ان الادب الالماني ، في القرن الثامن عشر ، اورثنا العديد من الانماط الممثلة الاخرى ، منها : (فرتر) نموذج (العاصفة والانطلاق) الذي يمثل الصراع بين الطبيعة والعواطف وبين ضغوط المجتمع التقليدي المظلم . بينما يجد (فاوست) روح العصر الجديد بادراك ووعي ، تلك الروح التي لم تقنع بمكاسب حركة (التنوير) فرنت الى حقيقة ارفع شأنا ، الى مستوى من السعادة اعلى ، الى قوة اشد متانة . اما (فلهيلم مايستر) الذي يمثل الروح الانسانية ، مرورا بمدرسة الحياة ، منذ تلمذته الى عهد استاذيته ، فقد بدأ يرنو الى المثل الاعلى ، في اول عهده ، معتزلا الحياة (الاعتيادية) الا انه انتهى بالعودة الى الواقع ، ومن ثم امتزج الواقع بالمثل الاعلى ، بذاته ، في وحده واحده . ها هو ذا بروميثيوس غوته (يقصد مايستر) يفسر سبينوزا ، بشعر مثير قوي ، في الوقت الذي يخلق فيه الانسان على صورته . ثم هناك المركيز بوزا ، تجسيد الثورة ونبي الحرية ورسولها ، والممثل الاصيل للجيل الذي اراد ان يجعل وضع الانسانية اسعد ، كما اراد ان يجعل التقدم امراً ممكناً ، بالثورة على التقاليد التي هبطت الينا من اعلى .

(۱) ص . ن . كلاوزن . لاهوتي دانيماركي تبنى النقد السامي (النقد المقدس)

(۲) ب . أ . هايبرك . قاص وناقد اجتماعي نفي من الدانيمارك سنه ۱۷۹۹ لآرائه الجمهورية .

(۳) هـ . سي . اورستد . عالم ، (مكتشف المناطيسية الكهربائية) وصديق او لينشلاغر .

ان ادبنا الدانيماركي يبدأ ، وهسو الانماط كلها وراءه • فهل طورها وتقدم بها الى أمام ؟ لا يسع المرء ان يقول انه فعل ذلك • كيف يمكن للمرء ان يقول شيئا ، اذا لم يمعن النظر بما حدث • دعوني اخبركم بما جرى ، ولو انه لم يتسن لاحد الحصول على البيانات المشيرة الى ما جرى • حدث ذات يوم جميل ان فرتر ، كان يتخبط في يأسه ، في حبه المجنون للوتي ، ولما كانت الرابطة بين الاخيرة وبين البيرت ، لم تعد الا اقل ما يمكن ان تعنيه ، سارع الى انتشال لوتي من البيرت • وفي ذات يوم جميل آخر ، كان الموركيز بوزا قد تعب من القاء المواعظ التي تدعو الى الحرية في بلاط فيليب الثاني ، والملك المستبد آذان صماء ، فما كان من المركيز الا ان امتشق حسامه ، ليجهز به على الملك • اما بروميثيوس فقد صعد من جبله ، ليطهر جبل اولمبوس • بينما نهض فاوست ، الذي كان راكعا امام روح الارض ، ليتسلم مملكتها ، ويخضعها بالبخار والكهرباء والبحث المنظم •

دعونا نلفت انتباهنا الان الى الشخصية التي تجسد نفسها اول الامر ، في ادبنا الشعري • ها هو علاءالدين[1] ، وعلاءالدين هنا يقف بجانب حق الشعر واستذاجة الشعرية ، حقهما في الوجود والانتصار • هنا هو الشعر عن الشعر ، الشعر الذي يصغي الى صوته ، الشعر الذي يرى انعكاسه ، في الانذهال بجماله ، الذي يوشك الخطر ان يحيط به ، ليصبح نرجسيا حسيا ، واهن القوة • لعلاء الدين وجه اخر ، انه عبقري ، وبجرأة اولنشلاغر اسامية وموهبته الرفيعة ، تمكن من انزال شخصية فاوست من العرش وتحويله الى شخصية نورالدين[2] وبالتالي الى ان ينتهي كما انتهى فاغنر • انني احجم من التعبير عن اعجابي اللا محدود بهذه القصيدة ، لكي استمر في سياق فكري • علاءالدين عبقري • لكن من اي نوع ؟ باي نوع من العبقرية يذكرنا ؟ ربما بالعباقرة من اضراب اوينشلاغر نفسه ، او شبيه معاصره لا مارتين ، الا انه بالتوكيد لا يذكرنا بالعباقرة من امثال

(١) في مسرحية اولينشلاغر المطبوعة سنة ١٨٠٥ • (٢) الساحر الذي يسرق المصباح السحري من علاء الدين •

شكسبير ، ليوناردو ، ميخائيل انجيلو ، بيتهوفن ، غوته ، شلي ، هوغو ، وبايرون ، واقلهم جميعا كنابليون ، الذي كان ربما الملهم المباشر لعلاءالدين • لان العبقري ليس رجلا يمضي وقته متكاسلا مع العبقرية ، بل هو رجل يخلق من خلال العبقرية ، مواهبه الدفينة فهي مادته ، لا عمله نفسه •

وبعد علاءالدين جاء ابطال اولينشلاغر الورديون ، هاكون وبالناتوكه ، اكسيل ، هاكبارت ، شخوص نموذجيه مفعمة بالقوة العظيمة ، وبالحب • انها ، على الرغم من تصويرها تلك القوة الجماليه ، تتخذ لنفسها حصورها القديم العريق الخاص ، بحيث انها ما زالت بعيدة عن العصر الراهن ، لتكون تعبيرا لاي معنى من معانيه • ومع جمالها كله ، فهي مثالية مجردة ، لا تستطيع ان تعكس حقا العصر الذي خلقت فيه ، بينما تأثيرها الفعلي محدد أشد التحديد ، باعلانها عن نفسها انها تمثل ابطال الماضي • كما انه ليس فيها شيء من روح العصر الحديث • أما اسكولوجيا الفردية فمكبوته ، بينما كل شيء حولها يبدو عصريا واضحا ، دون لبس ، وقد اصابه التطهير عن علم وسبق اصرار • ان من المفيد ان نقارن هؤلاء الابطال بابطال فكتور هوغو ، في الدراما المعاصرة ، فربما الاواخر أقل شأنا في الخلق الشعري ، لكن المرء يشعر بطابع العصر الحديد ، بشكل حاد ، حين يحضر ابطال هوغو وبطلاته ، الوضيعو الاصل ، في عرض المسرح • ان هذا هو السبب الذي حمل الحكومه على منع كل مآسي هوغو عن العرض ، وهذا أمر لم يحدث قط لأي دانمراكي • وهذه مسأله متميزة ، يمكن أن نعزى ، وفق مشارب المرء ، اما الى الخاصية الشعرية الخالصة لادبنا ، واما الى افتقاده الكلي للصلة بالواقع • ثمة شخوص اكثر تجريدا ، شخوص ينبغي أن يقال انها باهتة الدم ، وهي الشخوص التي تمثل في مسرحيات اولينشلاغر ، التي تعالج العصور الوسطى ، كما تعالج العصور القديمة • انني اشير هنا الى كل روايات انجمان • ان التجربة والاطلاع على الحياة اللتين تضطلع بهما هذه الروايات في منتهى الدقة والاحكام ومع ما فيها من قيم اخرى ، فان صلتها بالواقع ضعيفة او معدومة ، على الرغم

س انها كانت من عداد الكتب التي كان لها اعظم التأثير في الجمهور • انها تعود الى نوع مثير ، يكاد يكون الآن مهجورا ، استوردناه من اسكوتلنده ، واعني به الرواية التأريخية ، التي خلقها رجل صريح النسب في (محافظته) ، رجل استلهم روح التاريخ الماضي ، التي ظلت مثله في الماضي كما هي حالنا بالضبط • بسبب هذه الروح ضاعت علينا اكداس من احداث ذلك القرن العظيمة •

ان حرب الاستقلال اليونانية ، التي اثارت عاصفة من التمرد والعصيان ، في كل مكان ، بحيث انهالت بسببها مدارس قديمة ، لتحل محلها مدارس جديدة ، لم تنتج في الدانيمارك غير قصائد قليلة جذابة ، باستثناء تأثيرها العميق في البيت المشهور « ماذا يفكر البارون في احداث اليوم ؟ » من مسرحية (الملك سليمان وجورج صانع القبعات)[1] • ان حدثاً كثورة تموز ١٨٣٠ ، لم يخلق في اعمال بول مولر ، الانسان الصريح ، ذي النفس المرائية ، غير أثر يتمثل في تلك القصيدة الجميلة المتميزة ، (الفنان بين المتمردين) بما فيها من اخلاص لاحداث العالم ، ولا مبالاة حماسية ، وازدراء لكل التحريضات الاجتماعية ، مما يجعلها تعكس العصر كله ، هنا ، في الدانيمارك • ان الثوريين بالقياس الى بول مولر ، لا يمثلون في الواقع غير « صبيي برالبي التفكير ومحرر كسيح » • ولما وصلنا شعر بايرون اخيرا ، بعد ان تربع على دست السيادة مدى ربع قرن ، وبعد أن انتشر في ارجاء العالم كافة ، اثر موته الفخور ، لم نتبرأ فيه غير زركشات شعره • لقد كنا متحمقلين تجاه ابطاله وافكاره • ان واحدا من انبل واحسن شعرائنا ، فردريك بالودان ـ مولر ، ابن احد المطارنة ، قد تمكن من الاستحواذ على الاشكال الشعرية ، والايقاعات وتعبيرات النبرات ، والقفزات (الباروكية)

(١) مسرحية شعبية من نوع (الفارس) (جي، ل،) هـايبرغ ، مثلت سنة ١٨٢٨

بين العناصر المثيرة للشفقة والمفارقات ، تلك الامور التي تميزت بها ملاحم بايرون ، لكن ذلك كله جرى ، بنية ان يستخدم بطرائق ووسائل تقليدية ، في التفكير والاحساس وبذلك صب الخمر المعتقة في قنان جديدة ، جاعلا من شعره تدريجيا منصة رنانة الصوت دفاعا عن اخلاقية زهدية وسلفية مترمتة التزمت كله .

يمكن العثور على احد اسباب هذه الوصمية بالتوكيد في طبيعة الطبقة الاجتماعية التي لم تكن مسؤولة في هذا القرن عن ادبنا حسب ، بل عن قسم كبير من دراستنا ايضا . فبينما الادباء في انكلترا او فرنسا ، اناس مستقلون الى حد كبير ، يتبأوون مراتب رفيعة ، اغلب الاحيان ، ويمتازون بآفاق فكرية واسعة ، وبينما الادب الالماني ، على الرغم من خصائصه الاكاديمية ، يمتلك استقلالا روحيا ، وهو اعز نعمة من نعم الطبيعة ، حين كانت ادبيا ، تقسح في الاسار السياسي ، فان ادبنا في متأخر عهده ، كان يحرره موظفون حكوميون ، او اناس دوو تربية احترافية مضادة للبرالية ، على نحو يكاد يكون حصريا . وبينما النبلاء الفرنسيون والانكليز والملاك الكبار والساسة المهمون قد اسهموا اسهاما بارزا في رفد ثقافتهم ، وبينما عاش كتابهم المحترفون ، اغلب الاحيان ، عيشة الرحالة والغجر بعيدين عن الحياة البرجوازية المنظمة ، لم يقم نبلاؤنا ، القدامى منهم ، او المحدثون باي دور في ادبنا الحديث . أما اسهامات طبقاتنا المرفهة ، واقلية من (بوهيميا) فكانت تافهة غير ذات موضوع . ان ادبنا كثقافتنا العامة ، يمتد بجذوره الى جامعة كوبنهاغن وبيوت رجال الدين في الريف . ان نسبة عالية جدا من الذين وجهوا اذواق العصر كانوا من رجال الدين او من ابنائهم ، او من طلبة اللاهوت . حتى ان نفوذ اللاهوتيين كان من الشمول ، بحيث ان امرء لو تصور وجود ارض خيالية ، صدر بحقها قانون خيالي ، بموجبه لا يجوز لغير خريجي المعاهد الكهنوتية بان يكون لهم صوت مسموع في الأدب ، او بان يسمح لهم بنقل الافكار الاجنبية الى بلدهم ، لتشككت بان مثل هذا الادب ، الذي وضعه تلامذة اللاهوت يختلف حصريا عن ادبنا كثيرا .

يبدو انه قدر لنا الا نعبر عن انفسنا الا في اشكال مجردة وكاريكاتيرات مجردة • وبعد كل الابطال الايجابيين الذين ذكرتهم ، تأتي سلسلة من الابطال السلبيين • يجمع هايبرك بين كل الصفات الشخصية في هزلياته و (عود قبلانه) يصور في (الروح بعد الموت) الانسان النمطي (المجهول) ابن كابنهاغن • أما بالودان – مولر ، فيخلق في (آدم الانسان) النمط الاصيل الوحيد ، وبالقياس الى الاجنبي الرواية الدانماركية ، المتعة • انها تمثل ارجحية الاوربية في بؤسها وحيها • قد يكون (آدم الانسان) هو الانسان الوسط ، لكنه ذلك الانسان الوسط في غضون حكم كرستيان الثامن • وفي هذه الاثناء ، تعقد الافكار المستوردة في الفلسفة موضعها هنا ، فاذا بالمدارس الهيغلية ، ابادئة في العمل حديثا ، توقف فعالياتها ، واذا بهايبرك يفسح المجال لكيركغارد ، كما تحل الرغبة في الايمان محل الرغبة في التفكير • أما الحركة الفلسفية فتتوقف الى حين ، دون ان تنتج عملا واحدا ، مهما يكن وجيزا ، بينما الحركة الاخلاقية الدينية ، التي شرعت بالعمل الآن تجد لها خطا موازيا ومستمرا في الادب • ان مجموعة حداثة من القصص الطفولية التي تعالج الحياة الفلاحية والرعوية في بلدنا ، تقع اسيرة للتيار الديني • ها هي الحماسة نحو الزهد والدين الايجابي ، تتصاعد أعلى فاعلى • هذا الكتاب يبز الآخر ، في الاستزادة من تكويم المثل ، فيبدو الواقع من قمة هذه الاكوام بقعة سوداء بعيدة •

وفي النهاية ، اين يظهر هذا التيار بلعيان ؟ انه يظهر في شخوص من امثال كالانوس[1] بطل بالودان مولر ، الذي يقدم نفسه باغتباط للمحرقة ، وبراند بطل ابسن ، الذي ، لو تحققت مبادىء اخلاقياته ، لا خطر تصف العالم الى الموت جوعا من اجل مثل اعلى •

---

(١) الزاهد الهندي في (كالانوس) – المطبوعة ١٨٥٤ – يحيي الاسكندر الكبير ، على اعتباره تجسيداً لبراهما • الا ان حياة الاسكندر الشهوانية ترعبه ، فينتحر ، بالرغم من توسلات الاخير •

الى هنا قد انتهينا . ليس من مكان في اوربا كلها ، يستطيع المرء ان يجد مثلا علنا تتجاوز مثلنا ، ولكنه لن يجد الا في اماكن قليلة ، حياة ثقافة اكثر تبلدا من حياتنا ان الاسس لابد له ان تكون اشد ما يكون سذاجة ، لان يعتقد ان هؤلاء الابطال لهم نظراء في حياتنا الواقعية . لقد كان هذا التيار من البأس حيث انه جرف في اندفاعه روحا ثوريه كروح ابسن . اين يقف براند ، اهو بجانب الثورة ام بجانب الرجعية ؟ لا استطيع ان اجيب عن هذا السؤال لان في المسرحية شيئاً كثيراً من كليهما .

كان المدآن الرئيسان في القرن الماضي يتمثلان في حرية البحث العلمي والتطور الانساني عبر المقيد في الادب . وكل شيء لا يلازم هذا التيار ينحدر الى هاوية الانحلال ، ليجد سبيله الى البرجزة . ذلك أن كل الحركات الاخرى برجزية ، علم برجزي ، مدرسية برجزية . وفي الشعر لا تمثل الأجسام والارواح اجساما وارواحا ، بل هي مجردات متشابهة بأجمعها .

لو كان لاحدنا ان يضع في يد رجل من الفضاء الخارجي ، قرأ كلاسياتنا الدانيماركية فقط ، عددا قليلا من المسرحيات الاجنبية ، ك (ابن الميمة) لاسكندر دوماس ، و (ابن غيبور) و (Les Effrontes) (السفهاء) لاميل اوغيه لواجه عددا لا يحصى من الظروف والمشكلات الاجتماعية التي لا فكرة لديه عنه ، لان هذه الظروف بالرغم من وجودها في مجتمعنا ، فانها غير موجودة في ادبنا .

ان تربتنا الاخلاقي يجد له تكملة في حشمتنا الاخلاقية . فمادا فعلنا بهذه التعليمات الاولى ، التي تحققت في مستهل القرن ، حين رأينا كبيرنا ، لاول وهلة ، عالما من الشعر يتجاوز الوحدات الثلاث ، والها اخر وراء الثالوث المقدس ، وسعادة الحب الاصيل ، الذي يتخطى الزواج التقليدي ، والحقيقة التي تنأى

عن المعتقدات الجامدة ، والمساواة التي تسامي على الاختلافات الطبقية والمهنية ، والحرية التي تترفع عن ضغوط اللياقة والتقاليد الاجتماعية والاخلاق .

لقد حرر اولينشلاغر شعرنا من الاخلاقيات المعنية ، كما حرر هايبرك النقد من المدرسة البدائية ، وكسب بمنطق مركزا مشرفا ، يعدل مركز الادب الخلاق وأحرز للفلسفة سلطة جديدة ، ثم جاءت المطالب الأولى التي تعني الحرية السياسية ، فاذا بحملة الأعلام ، في الادب ، يسألون . لماذا تطالبون بالحرية السياسية على الارض ، بينما الحرية الحقيقية هي حرية الارادة الباطنية ؟ من المسموح به دائما ان تنالوا هذه ، ومتى ما نلتموها ، تبقى الحرية الاخرى غير ذات موضوع .

لقد كتبت الطروحات مسهبة عن حرية الارادة ، عن المجربة ، والجنون . ثم ظهرت اطروحات سياسية عن الحرية والحقوق الدستورية تثبت ان الامة تستطيع ان تمتلك حرية اصيلة ، دون حرية مشروطة . غير ان هذه الاراء لم تستطع ان تمتلك دستورا دون ان يكون لها شكل دستوري متدور في الحكومة ، تهدىء من روع الجمهور ، ومن اجل ذلك نلنا حريتنا السياسية .

واذا ما برز الان مرة اخرى شعار التقدم الذي مفاده (الحرية هي حرية الروح) اكبر الظن ان جوقة الاصوات الموحدة ستصرخ : (نقصد حرية الفكر وحرية الانسانية) ان هذه الاصوات لن تركن الى الصمت اذا ما سئلت : (لماذا تدعون الى الحرية ، اذ كنتم قد نلتم كل ما تصبون اليه ؟) ان الشعب بعد ان ادرك معنى الحرية السياسية ، لن يكتفي بها ذلك ان قوانينا ليست بحاجة الى التغيير فحسب ، بل مفهومنا للمجتمع باسره بحاجة الى التغيير كذلك .

يبقى للجيل الشاب ان يحرر هذا المفهوم ويعيد زراعته ، قبل أن يزدهر ادب جديد وينتعش . اما مهمة هذا الجيل الرئيسة ، فتتضمن في فتح القنوات الموصلة الى بلدنا ، لتتدفق فيها التيارات التي تصدر من الثورة ومن الاستسلام للتقدم ، وصد الرجعية ، في كل النقاط التي حققت فيها رسالتها التاريخية .

ارنولد هاوزر

اشتهر ارنولد هاوزر (المولود سنة ١٨٩٢) خاصة بكتابه الفريد (التاريخ الاجتماعي للفن) — ١٩٥٢ — الذي يكوّن مقال (اصول الدراما العائلية) فصلا واحدا منه . قد يبدو غريبا ، لاول وهلة ، ان يظهر اراء الكاتب حسن بطريقة درامية ، الا ان هاوزر ، قد برز ، باتساع افاقه . هذا الامر لا ينطبق على مؤرخي المسرح والدراما ، لان قليلين منهم ، على مايبدو ، يلحظون اي شيء في الكون يتجاوز المسرح والدراما . واذا كان موضوع (اصول الدراما العائلية) يظهر اقرب ما يكون الى الاختصاص ، والمجال الضيق ، فانه ، على يد الاستاذ هاوزر ، شيء اخر تماما . انه المفتاح — او على الاقل مفتاح للدراما الحديثة بصفتها الكلية .

اصول الدراما العائلية

ارنولد هاورر

تمثل قصة الطبقة الوسطى الخاصة بالعادات والحياة العائلية مجديدا تاما بالقياس الى العديد من اشكال القصة العفويه والرعويه و (البيكرسكيه) التي سادت في حقل الرواية ابسعة ، حتى منتصف القرن الثامن عشر ، ولكنها ، لم تكن لتتعارض ، على نحو منهجي مقصود ، في ايه حال ، مع الادب الاقدم عهدا ، كما فعلت دراما الطبقة الوسطى ، التي انبثقت في تناقص واع مع المأساة الكلاسية ، حيث اصبحت صوت البرجوازية الثورية • ان مجرد وجود دراما رفيعة الشأن يؤازرها افراد الطبقة الوسطى جميعا ، كان بحد ذاته تعبيرا عن ادعاء هذه الطبقة ان تؤخذ بنظر الجد ، كالسلالة التي اشتق منها ابطال المأساة • ان دراما الطبقة الوسطى تقتضي ضمنا ، ومنذ البداية ، التهوين من المناقب البطولية والارستقراطية ، وجعلها نسبية ، وكانت بمثابة اعلانا عن الاخلاقية البرجوازية ، ومطالبة الطبقة الوسطى بالمساواة في الحقوق • اما تاريخها باسره فقد كان مشروطا بصعوده في الوعي الطبقي البرجوازي •

صحيح انها لم تكن الشكل الاول والوحيد من الدراما من حيث صدورها عن الصراع الاجتماعي ، ولكنها كانت النموذج الاول للدراما ، التي جعلت هذا الصراع موضوعها الرئيس ، اذ وضعت نفسها بصراحة في خدمة الصراع الطبقي • لقد كان المسرح ينشر دائما ايديولوجية الفئات التي تساندها ماديا ، الا ان الاختلافات الطبقية لم تتبلور قط الا ضمنا في نتاجاته ، انها لم تظهر واضحة صريحة في مضامين تلك النتاجات • ان اقوالا كالاتي ذكرها لم تسمع من قبل قط : (ايها الارستقراطيون الاثينيون ، لا تتفق وصايا اخلاقيتكم الملكية مع مبادىء

دولتنا الديمقراطية ، فابطالكم ليسوا فقط قتلة اخوانهم وامهاتهم ، بل هم مدانون بالخيانة العظمى ايضا) او : (انتم ايها البارونات الانكليز ، تهدد عداتكم الطائشة سلام مدننا الكادحة ، فالمطالبون بالعرش والمتمردون ، ليسوا سوى مجرمين عصابيين •) او : (انتم ايها البريسيون ، اصحاب الحوانيت ، والمرابون ، والمحامون ، اعلموا ، لو حدث لنا نحن البنات الفرنسية ، ان قضي علينا ، لقضي على العالم باكمله ، العالم الصالح الذي لن يعمل بتسوية معكم) والان تبلغ الصراحة حد القول : (نحن الطبقة المتوسطة المحترمة ، سنعيش ولن نقدر ان نعيش في عالم تسوده طبقيانكم ، حتى ولو توجب علينا ان نفنى ، ان ابناءنا سينتصرون ويعيشون) •

كانت الدراما الجديدة مثقلة منذ البداية بمشكلات لم تكن معروفة بالقياس لاشكال الدراما الاقدم عهدا ، بسبب طبقتها العينة المبرمجة • ومع ان تلك الاشكال كانت (مغرضة) فهي لم تنته الى مسرحيات تعرض قضية معينة • ان احدى خواص الشكل الدرامي تبدو في طبيعتها الديالكتية ، التي تجعلها وسيلة جاهزة للتنديد الجدلي ، اما الكاتب المسرحي فيحال بينه وبين ان ينحاز الى طرف ما علنا ، حريا وراء (الموضوعية) • وقد اختلفت الآراء بالسماح للدعاية في هذا النوع من الفن اكثر من اي نوع آخر • مهما يكن من أمر ، فان المشكلة برزت اول ما برزت ، اثر حركة التنوير التي حولت المسرح الى منصة ، بحيث رفضت كليا المبدأ الكانتي في (لامالاة) الفن • ان عصرا يؤمن ايمانا ثابتا ، بطبيعة الانسان القابلة للتعليم والتطوير ، كهذا العصر ، يمكن ان يدرم نفسه بالفن المغرض المحض ، كل عصر عبر هذا العصر ، كان لا بد له ان شك في جدوى مثل هذا التثقيف الاخلاقي المهلهل •على اية حال، الاختلاف الحقيقيبين الدراما البرجوازية وبين دراما ما قبل البرجوازية ، لايتضمن بالضبط ، في ان الهدف السياسي والاجتماعي كان في السابق ضمنا ، بينما هو الآن يحظى بالتعبير المباشر ، بل هو يكمن في واقع

معاده : ان الصراع الدرامي لم يعد يحدث بين افراد معينين ، بل بين البطل وبين المؤسسات الاجتماعية اسح ، ان البطل يصارع قوى مجهولة الاسم ، ومن ثم عليه ان يصوغ وجهة نظره في فكرة مجردة ، باعتبار ذلك رفضا للنظام الاجتماعي القائم . ولخطب الطويلة والاتهامات احدث تستهى عادة الكلام بكلمة (انتم) بدلا من المفرد (انت) . يصرخ ليلو قائلا : (ما هي قوانيكم ، التي تبجحون بها ؟) ليجيب عن ذلك بقوله : (سوى حكمة الاحمق ، وشجاعة الجبان ، واداة اوعدكم جميعا ، لتغطيه افعالهم . انكم ، من خلالها ، تعاقبون الاخرين ، لاعمال تجترحونها انتم . او افعال كانت يمكن ان تجترحوها ، لو كنتم في ظروفهم . ان القاضي الذي يدين الاسن الفقير لكونه لصا ، كان نفسه لصا ، لو كان فقيرا)[1]

ان خطبا من هذا النوع لم تسمع من قبل قط ، في اية مسرحية جدة . لكن ميرسيه يمضي الى ابعد من ذلك بقول احد شخوصه : (انا فقير ، لان الاغنياء كثيرون) . ان هذا الصوت يكاد يكون صوت جيرهارت هاوبتمان . وبالرغم من هذه النبرة الجديدة ، فدراما الطبقة الوسطى في القرن الثامن عشر ، لم تعد معيارا، في دلالتها، لمسرح الشعب، شأنها في ذلك شأن الدراما البروليتارية ، في القرن التاسع عشر ، فكلتاهما نتيجة من نتائج التطور الذي فقد كل صلة بالاساس الاعيادي منذ زمن بعيد ، لانهما اعتمدتا التقاليد المسرحية التي تجد مصدرها في الكلاسية .

ففي فرنسا ، اضطر المسرح الشعبي اضطرارا الى اخلاء الساحة للمسرح الـ سكي ، في ميـــدان الادب ، على الرغم ممـــا تميز بـه من مسرحيات كـ (Maitre Pathelin) . كما انالمسرحية التأريخية الرواتية والهزليةاستبعض

(۱) جورج ليلو : التاجر اللندني ، او تاريخ جورج بارنويل ، ۱۷۳۱ ، فصل ٤ سطر ۲ .

عهما بالمأساة الرقيعة ، والكوميديا التقافية دات الاسلوب البارز • نحن لا نعرف بصورة مضبوطة ماذا تبقى من اثر التقاليد الوسيطة القديمة (يقصد القرون الوسطى) في المسرح الشعبي ، في الاقاليم ، على عهد الدراما الكلاسيكية ، اما في المسرح الادبي للعاصمة ، والمسرح الملكي ، فانه لم يحتفظ من هذه الآثار بشيء ، سوى ماتضمنته مسرحيات موليير • لقد تطورت الدراما في النوع الادبي الذي وجدت فيه مثل مجتمع البلاط الخاضع للملكية المستبدة ، تعبيرا مباشرا ومهيأ ، فاصبح هذا النوع نموذجا في تمثله بالبلاط ، بسبب من صلاح عرضه ، بما فيه من تصوير للهيكل الاجتماعي ، وهكذا قدمت العروض المسرحية فرصة خاصة لاستعراض جلال الملكية وابهتها • اما جواهرها (يقصد جواهر الدراما) فقد اصبحت رمزا للحياة البطولية الاقطاعية ، المستندة الى فكرة السلطة والخدمة والولاء ، كما اصبح ابطالها تجسيدا لطبقة اجتماعية ، كانت قادرة ، بفضل تخلصها من مشاغل الحياة اليومية التافهة ، لان ترى في هذه الخدمة وهذا الولاء ارفع المثل الاخلاقية • اما الذين لم يكونوا في وضع يساعدهم على تكريس انفسهم لعبادة هذه المثل ، فقد اعتبروا فئة من الانسانية بعيدة عن نطاق الكرامة الدرامية • ان الاتجاه نحو الاستبداد ، ومحاولة جعل ثقافة البلاط اكثر انعزالا ، واقرب ما تكون الى النموذج الفرنسي ، انتهيا ، في انكلترا ايضا الى اخلاء الساحة من المسرح الشعبي ، ذلك المسرح الذي كان في منعطف القرن السادس عشر ، على ارتباط تام بادنى الطبقات الدنيا • ومنذ عهد تشارلس الاول ، اقتصر الدراميون على الانتاج لمسرح البلاط والمراتب العليا من المجتمع ، وهكذا سرعان ما ضاعت التقاليد الشعبية للعصر الاليزابيثي • وحين شرع المتطهرون (البيوريتان) في غلق المسارح ، كانت الدراما الانكليزية ، في سبيلها الى الانهيار[1] •

لقد كان تغير الحظ المفاجئ (Peripeteia) يعد دائما احد العناصر الاساسية للمأساة ، بحيث احس كل ناقد درامي ، حتى القرن الثامن عشر ، ان ·

---

(١) ل • ستيفن : الادب الانكليزي والمجتمع في القرن الثامن عشر •

تغير المصير العجائي ، هو الذي يثير اعمق الانطباع ، كلما زداد ارتفاعا المركز الذي يسقط منه البطل .

وفي عصر استبدادي كذلك العصر ، لابد ان يكون هذا الاحساس قويا بصورة خاصة . اما في نظرية (الباروك)[٢] الشعرية ، فان تحديد المأساة ببساطة لا يعدو ذلك النوع الذي يمثل فيه الابطال بالامراء والجنرالات وما شاكلهم من الشخصيات البارزة . ومهما يبدُ هذا التحديد متخلفا بالقياس الينا في صدد المأساة ، فانه ما زال يشير الى الصيغة الرئيسة للمأساة ، حتى انه ربما يسيء بالمصدر الاساس للتجربة المأساوية . وعلى ذلك ، فقد كان الانعطاف حاسما حقيقيا ، حين جعل القرن الثامن عشر المواطنين الاعتياديين ، من الطبقة الوسطى ، ابطالا للفعل الدرامي الحاد والمهم ، عند عرضهم باعتبارهم ضحايا القدر المأساوي ، بينما هم يمثلون ارفع المثل الاخلاقية . ان هذا الامر لا يمكن أن يقع لاي كان في العهود القديمة ، على الرغم من التوكيد ان الاشخاص من الطبقة المتوسطة ، كانت تصور دائما على خشبة المسرح ، بصفتها شخوصا كوميدية ، فالواقع لا يتفق مع مثل هذا التصوير مطلقا . ان ميرسيه يفتري على موليير حين يسمه محاولته (الازدراء) بالطبقة المتوسطة و (الحط من شأنها) . يصور موليير الانسان البرجوازي عادة ، باعتباره انسانا مخلصا ، صريحا ، محدّدا ، فكها ، سريع الخاطر . انه ، في اغلب الاحيان ، يمزج هذه الاوصاف ، بهجوم ساخر موجه الى الطبقات العليا ، التي يندد بها[١] . على اية حال ، الانسان من الطبقة المتوسطة ، في الدراما القديمة ، لم يحمل قط قدرا اساسيا ، مثيرا لحركة الروح ، ولم يجترح مأثرة نبيلة نموذجية .

اما ممثلو الدراما البرجوازية الآن ، فقد حرروا انفسهم تماما من هذا

(٢) معروف في التعبير الفني الادبي ساد في القرن السابع عشر . عرف بالتعقيد والصور الغريبة الخاصة . عن (المورد) ــ منير البعلبكي .

(١) ميرسيه : نحو مسرح جديد وفن درامي. ١٧٧٣ . استشهد به ف. غيف ص ٩١

التحديد ، ومن هوى رفع الانسان البرجوازي الى مصاف البطولة المأساوية ، بصفتها انتقاصا من هذا النوع من الفن ، ذلك انهم لم يعودوا يفهمون القصد الدرامي من التسامي بالبطل فوق المستوى الاجتماعي للانسان الاعتيادي • انهم يحكمون على القضية باكملها من الزاوية الانسانية ، متصورين ان مرتبة البطل الرفيعة مدعاة من اهتمام المتفرج بمصيره ، لان الاهتمام الوجداني الاصيل ، ممكن فقط لدى الاشخاص المنحدرين من المستوى الاجتماعي[٢] • وقد سبق لليلو ان لمح الى وجهة النظر الديمقراطية هذه في اهداء مسرحيته (التاجر اللندني) • كما التزم الكتاب الدراميون ، من الطبقة المتوسطة ، بهذه الوجهة ، بصورة عامة • اذ توجب عليهم ، سبة التعويض عن خسارة المرتبة الاجتماعية الرفيعة التي اختص بها البطل في المأساة الكلاسية ، ان ينموا شخصيته ويعمقوها ، وقد انتهى هذا الامر الى الاستزادة من تحميل الدراما بقدر كبير من السايكولوجيا ، وبذلك حلقت سلسلة من المشكلات التي لم تكن معروفة لدى كتاب المسرح الاقدمين •

ولما كانت المثل الاسمية التي احتذاها رواد الادب الحديث البرجوازي ، غير متلائمة مع مفهوم المأساة والبطل المأساوي ، شدد هؤلاء على ان عصر المأساة الكلاسية ، عصر مضى وانقضى ، ووصفوا سيديها كورناي وراسين ، على انهما مجرد ناسجين للكلمات[٣] • كما طالب ديدرو[٤] بالغاء الخطب المسهبة الصفة ، لانه عدها غير مخلصة وغير طبيعية ، في حماله ضد الاسلوب المتكلف للمأساة الكلاسية •كذلك هاجم ليسنج طبيعتها الطبقية الكاذبة ، ولاول مرة ، تم اكتشاف الحقيقة الفنية بصفها سلاحا فعالا ، في الصراع الاجتماعي • كما ظهر ان اعادة خلق الوقائع ، تقود ، على نحو اوتوماتيكي ، الى حلحلة الاجواء الاجتماعية ، للقضاء على الظلم ، لان الذين يناضلون من اجل العدالة ، ينبغي

(٢) كلارا ستوكمير : المشكلة الاجتماعية في دراما (العاصفة والانطلاق) ١٩٢٢ ، ص ٦٨

(٣) بومارشـــــيه ـ (Essai sur Le genere dramatique. ـ ١٧٦٧ ـ

(٤) روسو ـ هلويز الجديدة

الا يخشو الحقيقه ، في اي شكل من اشكالها ، وبكلمة اخرى ، ثمة تطابــق من نوع ما بين فكرة الصدق الفني والعداله الاجتماعية •

ثم ظهر تحالف مألوف في القرن التاسع عشر بين الراديكالية والطبيعية ، فشمرت العناصر التقدميه بوجوب التضامن بينها وبين الطبيعيين ، حتى ولو فكر الاواخر ، كما في حالة بلزاك ، تفكيرا يخالف تفكيرهم ، في المسائل السياسية •

لقد سبق لديدرو ان صاغ اهم المبادىء للنظرية الدرامية الطبيعية • انه لم يطالب فقط بتدقيق العوامل المحركة للعمليات الروحية نفسيا وطبيعيا ، بل هو طالب كذلك بمراعاة الدقة في وصف الاجواء ، والاخلاص للطبيعة ، وفي رؤية العمل المسرحي ، وقد توجب عليه الا يجري نحو ذرى مشهدية كبيرة ، بل ان يسري في سلسله من اللوحات المؤثرة المرئية ، وهنا يبدو وكأن في تصوره (اللوحات الحيه) التي يمثلها اسلوب (كروز) • من الواضح انه كان يشعر بالجاذبيـة الحسية للمرئيات المسرحية ، اكثر من تحمسه بالمؤثـرات العقلية للديالكتيـك الدرامي • انه ، حتى في الحقل اللغوي السمعي ، يفضل المؤثرات الحسية • انـه يفضل ان يحدد لعب بالسنين الصامت والحركـات الايمائيـة ، والعـروض الاخرى ، والحوار بصيغ التعجب والهتافات • وقبل كل شيء يريد ان يحـل اللغة اليومية ، عبر البلاغية ، عبر العاطفية محل الشعر الاسكندري ، المتخشب ، المتكلف • انه ، يحاول في كل مكان ، ان يقلل من صخب المأساة الكلاسية ، وان يصعد مؤثرات المسرحية العاطفية ، يحدوه في ذلك الولع البرجوازي فيما هو مباشر وأليف ومأنوس من الامور • ان وجهة نظر الطبقة المتوسطة في القـرن ، التي ترى الهدف الحقيقي ، في الاكتفاء الذاتي ، بما هو جوهري ، هذه الوجهة تسعى لاضفاء صورة مصغرة للعالم على المسرح • ان طريقة التناول هذه توضح ـ فكرة (الجدار الرابع) الخيالية التي كان ديدرو اول من لمح اليها •

صحيح أن حضور المشاهدين ، على خشبة المسرح ، له تأثير مربك ، كما في العصور القديمة ، غير ان ديدرو يمضي بعيدا ، في هذا الامر ، عندما يرغب في وجوب تمثيل المسرحيات ، وكأن الجمهور ليس حاضرا مطلقا • وفي هذا ما

فيه من تحكم للايهام التام في المسرح - اي التخلي عن العنصر المسرحي ، واخفاء الطبيعة الخيالية للعرض .

ترى المأساة الكلاسية في الانسان كياناً معزولاً ، وتصفه باعتباره كينونة مستقلة ذات وجود عقلي ذاتي ، اما صلته بالعالم المادي فمجرد صلة خارجية ، لا تأثير لها فيه في اعماق ذاته . بينما الدراما البرجوازية ، تصوره ، من جهة اخرى ، جزءاً ووظيفة مما يحيط به ، وتعرضه باعتباره كائناً ، يندمج في الواقع انساني الذي يتحكم به ، بدلا من التحكم بهذا الواقع ، كما هي الحال في المأساة الكلاسية . ان المحيط لم يعد بساطة الخلفية والهيكل الخارجي ، بل هو يتخذ الان دوراً فعالاً في صياغة المصير الانساني . فالحدود بين العالمين الداخلي والخارجي ، بين الروح والمادة ، تصبح مترجرجة ، ثم تتلاشى تدريجياً ، حتى تنتقل كل الاعمال والقرارات والمشاعر ، في النهاية ، على العنصر العرضي ، الخارجي والمادي ، على شيء لا يشتق من الذات ، يجعل الانسان يبدو كأنه نتاج وقع مسلوب الروح ، معدوم العقل .

ان مجتمعنا فقد ايمانه بضرورة التمايزات الاجتماعية والتقدير الالهي له ، وعلاقتها بالفضيلة الشخصية والمناقب الخاصة . مجتمعنا يمارس يوميا سطوة المال المتنامية ، ويرى الناس وقد اصبحوا متكيفين بالظروف الخارجية ، ومع ذلك يشدد على ديمومية المجتمع الانساني ، اما لانه مدين له بهذه السطوة ، واما لانه يعد نفسه بالارتقاء نحو هذه السطوة ، ان مجتمعاً من هذا النوع فقط ، يستطيع ان يحول الدراما الى مقولتي الزمان والمكان الحقيقيين ، وتطوير الشخوص انطلاقاً من محيطها المادي . ان نظرية ديدرو في شخوص الدراما ، تربط بوضوح ، مدى قوة العوامل الاجتماعية ، في تكييف هذه المادية وهذه الطبيعية ، واعني بذلك ان الوضع الاجتماعي للشخوص يمتلك درجة عالية من الواقعية والاهمية ، أكثر من العادات الشخصية والروحية ، وسواء أكان الانسان قاضيا أم موظفا أم تاجرا ، فمسألة عمله اهم من مجموع مميزاته الشخصية .

يمكن العثور على مصدر النظرية بأسرها من الزعم الذاهب الى أن المتفرج قادر على التخلص من تأثير مسرحية ما على نحو اسهل ، عندما يرى طبقته بالذات مصورة على خشبة المسرح ، تلك الطبقة التي يتوجب عليه ان يعترف بانه طبقته ، بو كان منطقيا ، اكثر مما يرى شخصيته مصورة ، لانه حر في التنكر بها اذا شاء[1] • ان سايكولوجية الدراما الطبيعية ، حيث تفسر الشخوص بصفتها ظواهر اجتماعية ، تصدر من حافز المتفرج الذي يشعر بالتماثل بينه وبين اقرانه اجتماعيا • ومهما يكن مقدار الصدق الموضوعي ، في مثل هذا التفسير للشخوص في مسرحية ما ، فان ذلك يؤول الى تزييف للوقائع ، اذ ما رفع شأنه الى مصاف مبدأ مقصور على ذاته • ان الزعم بان الرجال والنساء ليسوا غير كائنات اجتماعية ، يؤدي الى صورة تجريبية اعتباطية ، كالرأي الذي بمقتضاه يصبح كل فرد شخصا فريدا ، عسير المقارنة • فكلا المفهومين يمضي الى اصطناعات لاسوية والرومانسية على الواقع • ومن جهة اخرى ، لا مجال للشك في ان مفهوم الانسان ، في عصر معين ، تقرره الشروط الاجتماعية • أما الخيار ، في تصوير الانسان عموما بصفته شخصية مستقلة ذاتيا ، او ممثلة لطبقة ما ، فيستند في كل عصر ، الى طريقة التناول الاجتماعي ، والاهداف السياسية ، التي يصدف ان يتميز بها القيمون على الثقافة • اما حين يريد الجمهور التشديد على رؤيه المصادر الاجتماعية والخصائص الطبقية ، في تصوير الوجود الانساني ، فذلك دليل على ان المجتمع اصبح واعيا طبقيا ، سواء أكان الجمهور ارستقراطيا ام برجوازيا • وفي هذا السياق ، ليس مهما على الاطلاق ، ان يكون الاوستقراطي مجرد ارستقراطي ، والبرجوازي مجرد برجوازي •

فالمفهوم الاجتماعي والمادي للانسان ، الذي يجعله يبدو كأنه مجرد وظيفة من وظائف محيطه ، يقتضي شكلا جديدا للدراما ، يختلف الاختلاف كله عن المأساة الكلاسية • انه لا يعني فقط التهوين من شأن البطل ، انما يجعل امكانية

(١) ديدرو ، Entretiens sur le Fils naturel). Oeuvres 1875-7

الدراما ، في المعنى القديم للمصطلح عرضة للتساؤل ، لانه يجرد الانسان من كل استقلال ذاتي ، ومن ثم ، من مسئولية اعماله ، الى حد ما ، لانه ، لو كانت روحه ليست شيئا سوى ساحة قتال لقوى مجهولة ، فكيف يمكن أن يكون مسئولا عن اعماله ؟ وعلى ذلك ، فالتقويم الاخلاقي للافعال لابد ان يفقد كل اهميته ، او يصبح ، على الاقل ، معضلة ذات اشكال ، بينما تتلاشى اخلاقيات الدراما في السايكولوجيا والمحاكاة ليس غير ، ذلك أن قانون الطبيعة ، وليس شيئا غيره ، هو السائد في الدراما ، فليس ثمة سؤال يتجاوز تحليل الدوافع وسلوك الطريق السايكولوجي الذي يحقق البطل مأثرته ، في نهايته ، اما مشكلة الاثم المأساوي ، فهو موضع تساؤل ، لقد رفض مؤسسو الدراما البرجوازية المأساة بغية ادخال الانسان الى الدراما ، ذلك بان اثمه يتعارض مع الحدث المأساوي المشروط بواقعه اليومي ، بينما حطماء هؤلاء انكروا الاثم اساسا ، من اجل انقاذ المأساة من الدراما ، ان الرومانسيين يلغون مشكلة الاثم ، حتى في تفسيرهم المتفوق ، الذي تظهر عظمته في امتثاله لقدره ، فبطل المأساة الرومانسية منتصر حتى في هزيمته ، ذلك انه يتغلب على قدره المعادي ، بان يحمله حامل الحمل المحتوم للمعضلة التي تجابهه حياته بها ، وهكذا ، فان (الامير هومبورغ) لكلايست ينتصر على خوفه من الموت ، ومن خلال ذلك ، يلغي اللاجدوى الظاهر لقدره ، وعدم ملاءمته ، حالما تصبح القوة الحاسمة ، في تقرير مصير حياته ، بين يديه ، انه ، يحكم على نفسه بالموت ، لانه يجد في ذلك الطريق الوحيد ، لحل الوضع الذي يجد نفسه فيه ، فقبول حتمية القدر ، والاستعداد بل الفرح ، الذي يقابل به تضحيته ، هو انتصاره في اندحاره ، انتصار حرية الضرورة ، اما واقع انه لا يموت في النهاية ، بعد كل شيء فأمر متوافق مع السامي بالمأساة ، واضفاء الروحانية عليها ، في حين ان الاعتراف بالاثم ، او ما تبقى من الاثم ، اي النضال الناجح للخلاص من براثن الوهم الى نور العقل الباهر ، يعدل الكفاءة وعدم الاتزان ، الحركة الرومانسية تحول الاثم المأساوي الى رغبة شخصية للبطل ، الى مجرد ارادته الشخصية ، ووجوده الذاتي ، وفي محاولة

تمرد ضد الوحدة الاساسية للوجود العام كله . وقياسا على تفسير هيبيل لهـذه الفكرة ، فان سقوط البطل جراء عمل الخير او الشر ، لا يقدم ولا يؤخر مطلقا . اما المفهوم الرومانسي للمأساة ، الذي ينتهي بتأليه البطل ، فبعيد البعد كلـه من ميلودرامات ليلو وديدرو ، ولكن استيعابه لن يتحقق بغير اعادة التطـر ، التـي توافر عليها اوائـل الدراميين البرجوازيين ، عند تصديقهم لمشكلة الاثم .

كان هيبيل متحفظا كل التحفظ ازاء الخطر الذي هدد شكل الدراما من قبل الايديولوجية البرجوازية ، لكنه ، على الضد من الكلاسيين الجدد ، لم يخفـ في ادراك الامكانات الدرامية الجديدة ، الكامنة في الحياة البرجوازية . في حين ان التقصيرات الشكلية واضحة في التحويل السايكولوجي للدراما . كان الفعل المأساوي ظاهرة غامضة عسيرة التفسير ، غير معقولة ، في الدراما الاغريقية ، ولدى شكسبير ، وظلت كذلك حتى في الدراما الفرنسية ، اما تأثيرها المدمر ، فكان مرده عدم سببها ، قبل كل شيء . بينما رفدها الدافع السايكولوجي الجديد بطابعها الانساني كان غرضها ، كما كان ذلك غرض ممثلي الدراما العائلية ، وبذلك يتيسر للجمهور المشاركة الوجدانية مع الشخوص على خشبة المسرح . اما خصوم المسرحية العائلية ، فقد نسو ، عند أسامهم لفقدان الجو المرعب ، حتمية المأساة وعدم القدرة على التنبؤ بها ، كما نسوا ان المؤثرات غير المعقولة للمأساة ، لم يصبها الضيـاع ، بسبب ابتكار الدافع السايكولوجي ، ذلك ان مضمون المأساة ، غير المعقول ، سبق له ان فقد نفوذه ، حين جدت الحاجة لهذا النوع من الفعاليات المحركة . ان اهدم خطر تعرضت له الدراما ، بصفتها شكلا فنيا ، تأتي من الفعاليات الدافعة السايكولوجية والعقلانية ، متمثلة بفقدان سلطتها ، وطبيعتها المباشرة الأسـرة ، وواقعيتهـا الوحشية ، الامور التي لولاها ، لاصبح (المسرح الجيد) غير محتمل الوجود ، بالمعنى القديم ، لقد اصبحت المعالجة الدرامية ، مألوفة اكثر فأكثر ، عقلانية ، اكثر فأكثر ، بعيدة عن التأثير الجماهيري . فلم تفقد الاجراءات الخاصة بالفعل المسرحي دقة تحديداتها فقط بل انسحب ذلك على الشخوص انفسها كذلك ، اذ

اصبحت اوفر غنى ، لكن اقل وضوحا ، اقرب الى الحياة ، لكن اصعب فهمـا ، واقل مباشرة بالناس الى الجمهور ، واشد عسرا لتقبل الصيغة المباشرة الواضحة . وهنا لعب عنصر الصعوبة الدور الرئيس في جاذبية الدراما الجوهرية ، مع ان ذلك اقصاها تدريجيا عن المسرح الشعبي .

ان الشخوص التي لم تتحدد تحديدا جيـدا ، انخرطـت في صـراعات غامضة ، اوضاع كانت فيها الشخوص المتناقضة والمشكلات التي جابهتها ، بعيـدة عن الوضوح والابانة .

وهذا التحديد الناقص ، كان مشـروطا ، قبـل كـل شيء ، بالاخلاقيـة البرجوازية ، التوفيقية الشاملة ، التي حاولت ان تكشف ظروفا مخففة توضيحية ، وان تقف مع الرأي القائل : (ان فهم كل الامور ، يعني غفران كل شيء) . اما في الدراما الاقدم عهدا ، فقد ساد معيار موحد لقيم الاخلاقية ، معيار تقبله حتى السملة والاوغاد[1] . والان ، وبعد بروز النسبية الاخلاقية بنتيجـة الثـورة الاجتماعية ، اخذ الكاتب الدرامي يتأرجح بين ايديولوجيتين ، تاركـا المشـكلة الحقيقية دون حل ، كما فعل غوته مثلا ، حين ترك النزاع بين تاسو وانطونيـو دون قرار حاسم . ولما كانت الدوافع والتبريرات عرضة الان للمناقشـة ، فان ذلك الامر اضعف عنصر الحتمية في الصراع الدرامي ، لكن حيوية الديالكتيك الدرامي عوض عن هذا النقص ، ومن ثم ، لم يعـد من الممكن الاعتقـاد ، بـان النسبية الاخلاقية في الدراما العائلية ، لم يكن لها غير تأثير مدمر في الشكل الدرامي . فالاخلاقية البرجوازية ، بصفة عامة ، كانت مثمرة دراميـا ، كما كـان شـأن الاخلاقية الارستقراطية الاقطاعية في المأساة القديمة . ان الاخلاقية الاخيرة لم تعرف واجبات غير الولاء للسيد الاقطاعي وللشرف . ولم تقدم غير عرض مؤثر للصراعات التي تنخرط فيها شخصيات قوية عنيفة ، فيما بينهما وضـد بعضـها البعض .

---

(1) جورج لوكاتش : سوسيولوجية الدراما : يراجع هذا الفصل في البحث التالي : ي . ع . ثروة

اما الدراما العائلية ، فتكشف ، من جهة اخرى ، واجبات ينصب فيها الولاء على المجتمع[1] حيث يتم فيها وصف النضال من اجل الحرية والعدل ، النضال الذي يخوضه رجال اقل التزاما ماديا ، ومع ذلك ، فهم شجعان واحرار روحيا ، نضال قد يكون اهون اهمية مسرحيا ، ولكنه بحد ذاته ، ليس اقل شأنا دراميا ، من النزاعات الدموية في الأساة القديمة • ومع أن نتيجة الصراع ليست حتمية بالدرجة نفسها التي كانت عليها من قبل ، حين كانت اخلاقية الولاء الاقطاعي البسيطة ، والبطولة المروسة ، لا تسمحان باي مجال للهرب ، ولا باية مساومة او توفيق ، حيث يتعذر (وجود سبيلين) • ان النظرة الاخلاقية الجديدة لا يصفها شيء افضل من كلمات ليسنغ في (ناثان الحكيـــم) : (كل انســـان مخير)

(Kein Mensch muss mussen) كلمات لا تعني طبقا ، أن الانسان ليست له واجبات ، على الاطلاق ، بل هي تعني ان الانسان حر باطنيا ، حر في اختيار وسائله ، وانه مسئول عن افعاله ازاء نفسه فقط • كان التشديد يتركز ، في الدراما القديمة ، على الصلات الباطنية ، بينما نراه يتركـز ، في الدرامـا الجديدة ، على الصلات الخارجية ، ومع وطأة الصلات الاخيرة ، فهي تسمح بحرية اعمل المطلقة ، لنفس الدرامي • يقـول غوتـه في مقالـه (شكسـبير واللانهاية) : (••• ان كل واجب هو واجب استبدادي ••• امـا الارادة ، من جهة اخرى ، فهي حرة ••• انها ابهة العصر ••• الواجب الاخلاقي يجعـل المأساة اعظم واقوى • بينما الارادة تجعلها اضعف واهون) •

يتخذ غوته هنا موقفا محافظا ، فيقوم الدراما وفق النموذج القديم ، والتضحية الدينية الزائمة ، بدلا من الاعتماد على مبادىء الصراع بين الارادة والضمير ، تلك المبادىء التي توصلت اليها الدراما ، في تطورها • انه يندد بالدرامـا الحديثـة ، لكونها افسحت مجالا واسعا لحرية العمل ، بينما النقاد المتأخرون يقعون في الخطأ

(١) أ • ايلوسير Das buergerliche Drama 1898, p. 13.
بول ارنست : Ein Credo, 1912, p. 102.

المقابل ، عادة ، اذ يتصورون ان حتمية الدراما الطبيعية هي التي تجعل اي مسألة في صدد الحرية ، وبالتالي الصراع الدرامي ، غير ممكنة ، غير مدركين ان مصدر الارادة ليس به أهمية درامية مطلقا ، كما هي الحال ، بالقياس الى دوافعها ، ومقدار ما فيها من العوامل (العقلية) و (المادية) بشرط ان يجري الصراع الدرامي ، على هذا النحو او ذاك[1] .

أن هؤلاء النقاد يختلفون الاختلاف كله عن عونه ، لدى تفسير مبدأ معارضتهم لارادة البطل . المسألة لا تبدو نوعين من الاختلاف التام بالضرورة . يمكن غوته في تناقض الدراما القديمة ، في الصراع بين الواجب والعاطفة ، بين الولاء والحب ، بين الاعتدال والادعاء ، ويأسف لضعف مبادىء النظام الموضوعية ، في الدراما الحديثة ، بالمقارنة مع مبادىء الذاتية . أما الضرورة ، فقد اخذت تعني مؤخرا قوانين الواقع التجريبية ، بصورة عامة وبخاصة الظروف الاجتماعية والطبيعية (الفيزيقية) التي اكتشفت حتميتها في القرن الثامن عشر . واذن ، تتضمن المسألة ، في الواقع ، ثلاثة أمور : الرغبة ، الواجب ، الاضطرار . الميول الشخصية في الدراما الحديثة ، تواجه نظامين مختلفين من انظمة الواقع ، النظام المعياري الاخلاقي والنظام الامبيريقي الطبيعي . تصف الفلسفة المثالية الامتثال لقانون التجربة بصفه امتثالا عرضيا ، في مقابل الاحقية الشاملة للمعايير الاخلاقية ، وطبقا لهذه تعتبر النظريه الكلاسيكية الحديثة سيطرة الظروف المادية في الدراما سيطرة مشينة . ان توكيد المثالية الرومانسية على ان اعتماد البطل على محيطه المادي يعرقل كل صراع درامي ، وكل المؤثرات المأساوية ، ويجعل امكانية الدراما الحقيقية أمرا اشكاليا ، ، هذا التوكيد مجحف . ومع ذلك ، فمن الصواب القول : ان العالم الحديث يقدم للمأساة مادة اقل مما قدمته العصور السابقة ، تبعا لاخلاقية الطبقة الوسطى التوفيقية ووجهة نظرها غير المأساوية . فالمجتمع البرجوازي يرغب في أن يرى المسرحيات ، وهي تنتهي (نهاية سعيدة) اكثر من رغبته في

(۱) ج ٠ لوكاتش ٠ Loc. cit, p. 343.

رؤية مأساوية عضيمة معذبة ، ويشعر بعدم وجود فرق بين المأساة والحزن ، كما يشير الى ذلك هيبل في مقدمته لمسرحية (مريم المجدلية) • لان هذا المجتمع ، ببساطة ، لا يفهم ان ما هو محزن ليس مأساويا ، وما هو مأساوي ليس محزنا •

لقد احب القرن الثامن عشر المسرح ، فكان ذلك القرن مرحلة خصبة بصورة استثنائية ، في تاريخ الدراما ، الا انه لم يكن عصرا مأساويا ، فهو لم ير مشكلات الوجود الانساني ، في شكل بدائل غير قابلة للتوفيق • أن عصور المأساة العظيمة ، هي تلك العصور التي حدثت فيها الازاحات الاجتماعية ، فاذا بطبقة حاكمة تفقد سيطرتها ونفوذها • تدور الصراعات المأساوية عادة حول القيم التي تشكل الاساس الاخلاقي لسيطرة هذه الطبقة ، أما النهاية المدمرة للبطل ، فترمز ـ من خلال التخلي ـ الى النهاية التي تهدد الطبقة ككل • أن كلا من المآسي الاغريقية والانكليزية ، والدراما الاسبانية والفرنسية في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، كانت نتيجة لمثل تلك المراحل من الازمة ، وهي ترمز الى القدر المأساوي لارستقراطياتها • الدراما ترفع الى مصاف البطولة هؤلاء الارستقراطيين ، في انهيارهم ، كما تجعل منهم مثلا عليا ، وفق وجهة نظر الجمهور الذي ما زال يشتمل معظمه على اعضاء من الطبقة المنهارة نفسها • حتى ، في حالة الدراما الشكسبيرية ، حيث لم تعد هذه الطبقة مسيطرة على الجمهور ، حيث لم يقف الشاعر بجانب الطبقة الاجتماعية المهدده بالدمار ، فان المأساة تستلهم وحيها ومفهومها للبطولة وفكرتها عن الضرورة من المنظور الذي يقدمه القدر للطبقة الحاكمة السابقة • وفي مقابل هذه العصور ، تأتي مراحل اخرى غير ملائمة للدراما المأساوية ، لظهور طبقة اجتماعية فيها ، تؤمن بنصرها الحتمي • ولذلك يحول تفاؤلها وثقتها بقدرة العقل وحقها في انجاز النصر ، دون العاقبة المأساوية للتعقيدات الدرامية ، أو تجعل الحدث المأساوي متأتيا من الضرورة

المأساوية ، والخطأ المأساوي متأتيا من الاثم المأساوي . فالخلاف بين مآسي شكسبير وكورناي من جهة وبين مآسي بيسنغ وشلر ، من جهة أخرى ، يتجلى في أن الدمار في الحالة الأولى انما يمثل ضرورة سامية ، بينما هو في الحالة الثانية ، مجرد ضرورة تاريخية . ليس ثمة نظام اجتماعي مفهوم ، لايسمح فيه أمر هاملت او انطونيو الى عبر الدمار المحتوم ، بينما ابطال بيسنغ وشلر ، سارا سامبسون واميليا غالوتي وفردناند ، وكاربوس وبوزا ، يمكن أن يكونوا سعداء آمنين ، في أي مجتمع آخر ، واي زمن آخر ، غير مجتمعهم وزمنهم ، باستثناء مجتمع مبدعهم وزمنه . لكن العصر الذي يرى الشقاء الانساني شقاء مشروطا تاريخيا ، ولا يعتبر ذلك قدرا محتوما لا مفر منه ، يمكنه بالتوكيد ان ينتج مآسي ، بل مآسي مهمة ، الا انه لن يقول كلمته النهائية العميقة الغور ، بهذا الشكل من الفن . واذن ، قد يصح ان نتمثل بالقول : « ان كل عصر ينتج ضرورته الخاصة وتبعا لذلك مآساته الخاصة . . »[1] ومع ذلك ، فالنوع الفني الذي مثل عصر التنوير لم يكن المأساة بل الروايه . ففي عصور المأساة ، يكافح ممثلو المؤسسات القديمة ضد وجهة النظر العالمية للجيل الجديد ومطامحه . أما في الاوقات التي تسود فيها الدراما اللامأساوية ، فان الجيل الاحدث يصارع المؤسسات القديمة . ومن الطبيعي ، انه في الامكان تدمير الفرد ، من خلال المؤسسات القديمة ، كما يمكن تحطيمه من قبل ممثلي العالم الجديد .

مهما يكن من أمر ، فالطبقة التي تؤمن بنصرها المحتوم ، ستعد تضحياتها ثمنا للنصر ، بينما الطبقة الاخرى التي تحس باقتراب دمارها الذي لا مفر منه ، ترى في المصير المأساوي لابطالها ايذانا بنهاية العالم ، وافولا للآلهة فان ضربات القدر العمياء المهلكة ، لا تسمح المجال لرضا الطبقة المتوسطة المتفائلة ، المؤمنة بانتصار قضيتها . ان الطبقات المندثرة ، في العصور المأساوية ، تجد وحدها عزاء في الفكرة

(١) أ . ايبوسير Op. Cit. p. 215.

الذاهبة الى ان كل ماهو عظيم ونبيل ، في هذا العالم ، محكوم عليه بالفناء ، لذلك فهي ترغب في وضع هذا الدمار على محك نور التجلي • ولعل فلسفة المأساة الروماسية ، بتأليهها لتضحية الذات لدى البطل ، رمز لانحلال البرجوازية • على أية حال ، لن تنتج الطبقة المتوسطة دراما مأساوية يكون فيها القدر مقبولا باستسلام الى ان تحس بالتهديد الذي يعرض حياتها ذاتها للخطر ، عندئذ سترى ، لاول مرة ، القدر وهو يدق الباب ، كما يحدث في مسرحيات ابسن ، متمثلا في صورة شاب متمصر ، داهمه الخطر •

اما الخلاف الاهم بين التجربة المأساوية في القرن التاسع عشر ، وبين التجربة المأساوية في العصور الاقدم عهدا ، فيكمن في احساس الطبقة المتوسطة بالخطر الذي يهددها ، لا من الخارج فقط ، بل من الداخل ايضا ، خلافا للارستقراطيات القديمة • لقد تألفت هذه الطبقة من عناصر متناقضة ، متنوعة ، بحيث بدا خطر الانحلال داهما من البداية ذاتها • انها لم تحتضن العناصر المصطفة بجانب الجماعات الرجعية ، وتلك التي احست بالتضامن مع مراتب المجتمع السفلى ، فحسب ، بل هي قد احتضنت (الانتليجنتسيا) الفئة المثقفة التي تنازل احيانا الطبقة العليا ، واحيانا الطبقة السفلى ، ووفقا لذلك ، اتخذت موقفا مؤيدا جزئيا للروماسيات اللاعقلانية ، الثورية كما اتخذت جزئيا ايضا موقف التهييج لحالة الثورة الدائمية، ففي كلتا الحالتين اثارت في ذهن الطبقة المتوسطة شكوكا في حقها بالوجود ، وقدرة طبيعتها على البقاء بالقياس الى نظامها الاجتماعي الخاص • واتخذت موقفا (برجوازيا متعاليا) نحو الحياة ، وعيا مفاده : ان الطبقة المتوسطة خانت مثلها الاصيلة ، فعليها الآن ان تبسط سيطرتها على نفسها ، للنضال من أجل الوصول الى انسانية شاملة ، صادقة •

ان هذه الميول (البرجوازية المتعالية) اجمالا ، تنشق من مصـــدر معـاد للبرجوازية . فالتطور الذي مر به غوته وشلر ، وغيرهما من الكتاب العديدين ، ولا سيما في المانيا ، من بداياتهم الثورية ، والى موقفهم المحافظ ، واللاثوري في اغلب الاحيان ، كان يجري وفق الحركة الرجعية وسط الطبقة المتوسطة نفسها وخياناتها لحركة التنوير . لان الكتاب لم يكونوا غير أناس ناطقين باسم جمهورهم. لكن، حدث في اغلب‌الاحيان، ان زعموا من شأن معتقدات قرائهم الرجعية ، استنادا الى ضميرهم الضعيف ، واستعدادهم الكبير لتقبل امثل البرجوازية (المتعاليـة) بما فيها من زيف وتكلف ، في حين انهم تراجعـوا فعـلا الى مسـتوى ما قبـل البرجوازية المضاد لها . ان سايكولوجية القمع ، والتسامي هذه ، حلقت كيانا معقدا ، كثيرا ما ، يصعب التمييز بين اتجاهاته المتنوعة . لقد اصبح ممكنا مثـلا التفريق بين ثلاثة اجيال في (كاالاويب) لشـلر ، بحيـث تتداخـل ثـلاث ايديولوجيات :

محافل البلاط ، ما قبل العهد البرجوازي ، عائلة لويـزا البرجوازيـة ، وفرديناد البرجوازي (المتعالي)[1] . ان العالم البرجوازي (المتعالي) لا يختلف هنا ، عن العالم البرجوازي ، الا باتساع مجاله (الفكري) وانتقاء تعامله . اما الصلة بين هذه المواقف الثلاثة ، فهي ، في الواقع ، اكثر تعقيدا ، في عمـل كـ (دون كارلوس) حيث يستطيع بوزا ، بفلسفته البرجوازية (المتعالية) من تفهم فيليب ، والتعاطف مع الملك (الشقي) لحد ما . وبكلمة اخـرى ، اصبح من الصعب التأكد عما اذا كانت الايديولوجية (البرجوازية المتعالية) لدى الكاتـب الدرامي تتفق مع اتجاه تقدمي او رجعي ، وعما اذا كانت المسـألة هي تحقيـق انتصار الطبقة المتوسطة على نفسها ، او ببساطة التخلي عن موقعها . مهما يكن من

---

(١) فرتز بروغمان (Der Kampf um die buergerliche Welt Lebensanschauung i.d. deutschen Lit. d. 18 Jahrhs Deutsche Viertels - jahrsschr. F. Literaturwiss U. Geistege., III, 1925.

امر ، اصبحت الهجمات على الطبقة الوسطى ، الطابع الرئيس للدراما البرجوازية .
كما اصبح الانسان المتمرد ضد الاخلاقية البرجوازية وطريقة حياتها ، الانسان
المردري بالتقاليد البرجوازية ، وعقليتها الضيقة الجهولة ، من الشخصيات
المسرحية المألوفة . ان دراسة التحولات التي مرت بها هذه الشخصية من
(العاصفة والانطلاق) الى ابسن وشو ، تلقي اضواء كشافة متميزة على الاستلاب
التدريجي للادب الحديث من الطبقات الوسطى . انه (يقصد المتمرد) لا يمثل
ببساطة الثائر (المقبول) ضد النظام الاجتماعي القائم ، الذي هو احد انماط
الدراما في كل العصور ، فهو لا يمثل مجرد نوع من التمرد ضد حاكم معين ، في
زمن معين ، انما هو يمثل هجوما عيانيا مماسكا ضد البرجوازية انطلاقا من
وجودها الروحي وادعائها بانها تداقع عن قاعدة اخلاقيه شاملة ، صادقة . وبالاجمال،
حتى هذا الراء شكل ادبي تطور من كونه امضى الاسلحة بيد الطبقة الوسطى الى
اخطر الادوات لاستلابها ذاتيا وتمزيقها اخلاقيا .

جورج لوكاتش

هو الناقد الهنغاري جورج (غيورك ، غيوركي) لوكاتش (المولود ١٨٨٥) . الذي اعتبره توماس مان اهم ناقد ادبي في عصرنا . كان اهتمامه الرئيس يتركـز في الرواية ، حتى يصح القول : انه اهمل الشعر والدراما ، بحيث يوجد الشيء القليل مما له صلة بهما ، في كتبه المعروفة ، كـ (دراسات في الواقعية الاوربية) و (الرواية التاريخية والواقعية في عصرنا) . ومع ذلك ، ثمة مثلا صفحة تتناول الدراما الحديثة تضمنها اسهامات لوكاتش المهمة المبكرة ، كتبت بالهنغاريـة ، وانتهى العمل فيها سنة ١٩٠٩ ، ثم ترجمت الى الالمانية وظهرت في جزءيـن في المجلة الدورية :

(Archiv fur Sozialwissnschaft und Sozial - politik)

سنة ١٩٩٤ ، تحت عنوان (سوسيولوجية الدراما الحديثة) . المقالـة المرفقـة جزء من هذه الدراسة ، وهي لم تظهر بالانكليزيـه الا في سنة ١٩٦٥ ، حـين نشرتها (ذي تولين دراما ريفيو) .

سوسيولوجية الدراما الحديثة

جورج لوكاتش

الدراما الحديثة هي دراما البرجوازية ، الدراما هي دراما برجوازية . في نهاية مناقشتنا ، على ما اعتقد ، سيتضح مضمون حقيقي متميز هذه الصيغة المجردة ...

لقد اتخذت الدراما ، الان ، ابعادا اجتماعية جديدة[٢] ، اصبح هذا التطور ضروريا ، ولازما في هذا الوقت الاستثنائي ، للوضع الاجتماعي المتميز للبرجوازية . فلأول مرة تتطور الدراما البرجوازية من الوعي الطبقي في المجابهة، لاول مرةيصبحالعرض الموضوعهو التعبير عن نماذجالفكر والعاطفة، عن الصلات بين الطبقات ، عن طبقة تناضل من اجل السيطرة والحرية .. ومع ظهور العديد

---

(٢) حذف جزء من المقال المفصل هنا ، عالج بصورة رئيسة تطور المسرح باعتباره مؤسسة . يرى لوكاتش ان المسرحيات البرجوازية الحقيقية ، كان الكتاب الالمان سباقين في كتابتها من امثال ليسر وكراب وغوته وشلر وغيرهم ، الكتاب الدراميين الاوائل الذين طوروا الافكار التاريخية. ان التوكيد على الجدل والحتمية البيئية هما ما يميزان الكتاب البرجوازيين المسرحيين عن أسلافهم الذين تمتعوا بصلات تلقائية بجمهورهم ، بفضل الحساسية الدينية المشتركة . وقد تناثرت هذه الوحدة ، وفق رأي لوكاتش ، بسبب العقلانية الجديدة ، التي ادخلها الى المجتمع التنظيم البرجوازي للاقتصاد والعلاقات الاجتماعية المتوازية مع الخطوط الانتاجية ومن ثم وجد الكاتب المسرحي نفسه معزولاً عن الجمهور الواسع، فما كان منه الا أن تفرغ لانتاج أعمال ثقافية لجمهور مؤلف من الاقلية ، بينما الاكثرية المنفصلة من المسرح العقلاني والمسرح الديني ، اخذت تبحث عن مسرح يقدم المتعة من اجل المتعة . ما حركة (المسرح الصغير) التي ظهرت بعد سنة ١٨٨٥ ، فقد سعت لاعداد الدراما البرجوازية لمسرح ، الا ان نتائجها كانت نتائج بائسة .

من ممثلي الطبقات في الدراما الاليزبيثية ، فان الكائنات الانسانية الحقيقية ، الشخوص الدرامية ، تستمد وجودها ، من طبقة واحدة ، عموما ، ونادرا ما نجد شخصية تمثل النبالة الصغيرة كما في (Arden of Feversham) ، اما الطبقات السفلى فتتخذ ادوارا في الاحداث الهزلية ، او انها هنا ، حسب الطلب ، ببساطة كي يرفع احتطاطها من شأن تقاوة الابطال ، لهذا السبب ، ليست الطبقة عملا حاسما في بناء الشخصية والعمل في هذه المسرحيات ...

ان عاملا محددا جديدا يتدخل في الدراما الحديثة هو حكم القيمة ، ففي الدراما الحديثة ، ليست العواطف وحدها هي التي تدخل ساحة الصراع ، بل الايديولوجيات ، وحتى النظرة للعالم كذلك ، وبما ان الناس الذين ينحدرون من اوضاع مختلفة يصطدمون ببعضهم ، فان الاحكام التقويمية تعمل مفعولها بالضرورة على نحو ذي اهمية ، على الاقل ، من خلال الطابع الفردية المحضة .. ان وجهات النظر الاخلاقية لهاملت وكلوديوس وحتى ريتشارد ورتشموند متماثلة في الاساس ، فكل رجل من هؤلاء موطد العزم على ما يريد فعله ، ويحس بالخزي ، اذا ما تصرف تصرفا ينافي تلك الوجهة الاخلاقية ، يعرف كلوديوس ان قتل اخيه خطيئة ، حتى انه غير مستعد للبحث عن دوافع قد تبرر فعله ، ومن غير المعقول ان نحاول الوصول الى تبرير سببي ، (كما فعل هيرودس بـ (هيبل) بعد مقتل ارستو بولس) ، ولم يشك هاملت (المتفلسف) (الشكوكي) لحظة انه مضطر الى ما اضطر اليه ، بأمر قطعي ، سعيا وراء الثأر ، واذن ، فهيعلى حق ، حين يقول ان افعال ابطال شكسبير (غير مبررة اخلاقيا) ، لان الاحكام التقويمية الاخلاقية في ذلك العصر ، المستند الى الاسس الميتافيزيقية الصلبة لم يظهر منها الا اقل تسامح لاي نوع من انواع النسبية ،بما ناله من شمولية من قبل تلك العواطف الصوفية غير القابلة للتحليل، بحيث ان اي شخص ينتهكها ـ مهما تكن الاسباب والدوافع ـ لا يستطيع تبرير فعله ولو ذاتيا ، قد يفسر فعله بوضعه الروحي ، الا ان اي مدى من التعليل العقلي لا يستطيع ان يقدم لـه صك الغفران .

أن صراع الاجيال ، المنبعث من عاطفة عامة ، يصبح موضوعا رئيسا ، فهو مثل حدي مثير لظاهرة جديدة بالقياس على الدراما • لأن المسرح اصبح نقطة تقاطع عالمين مختلفين في الزمن ، فمملكة الدراما هي حيث يلتقي (الماضي) بـ (المستقبل) و (وراء) و (بعدما) في لحظة واحدة • ان ما ندعوه عادة (الحاضر) في الدراما ، هو منسبة للتقويم الذاتي ، فمن الماضي يولد المستقبل ، الذي يناضل للتحرر من كل ما هو شائع ، وكل ما يقف في سبيله • فهاية كل مأساة تلحظ انهيار عالم بأسره • ان الدراما الحديثة ، تأتي بكل ما هو جديد ، في الواقع ، وان ما يعقب الانهيار يختلف اختلافا نوعيا عن (العالم) القديم ، بينما الاختلاف لدى شكسبير مجرد اختلاف كمي • فاذا ما نظرنا اليها (يقصد الدراما الحديثة) من منظور اخلاقي : فان ماهو رديء يحل الجيد محله ، او شيء احسن الا انه ، على كل حال ، يختلف عنه اختلافا نوعيا • يصور غوته في (غوتز فون بيرشنغن) انهيار عالم ، وهنا المأساة محتملة الوجود ، لان غوتز ولد في ذلك العصر بالذات ، اما لو حدث ذلك الامر قبل قرن ، او حتى قبل جيل ، كان سيصبح بطل اسطورة ، او شبيها بدون كيشوت ، بشخصيته المأساوية الهزلية ، ولو جرى ذلك ، في جيل متأخر قليلا ، لكان يمكن ان تكون النتيجة نفسها •••

أن ما ناقشه هنا ، هو التعقيد المتزايد الذي يحدد الشخصية الدرامية ، هذه الشخصية التي يمكن ان ننظر اليها من جوانب عدة ، من العديد من الزوايا ، فالشخوص في الدراما الجديدة اكثر تعقيدا من نظائرها القديمة ، اما الخيوط الاكثر دقة ، فتسري مع بعضها وتتعقد ، وتتسلل الى العالم الخارجي للتعبير عن الصلات المتداخلة • وبالمقابل ، فان مفهوم العالم الخارجي يصبح اكثر نسبية مما سبق • قلنا عن الدراما عامة ، أن المصير هو ما يواجه الانسان من الخارج • ففي الدراما الاغريقية ، وحتى في الدراما الشكسبيرية ، نستطيع التمييز بين الانسان وبين محيطه ، او اذا تكلمنا من وجهة الدراما ، بين البطل ومصيره • أما الان ، فان خطوط التميز هذه ، قد تلاشت • فالكثير من التيارات الحيوية المنبثقة من

الحدود الخارجية ، والكثير من تلك التيارات المتجهة الى المركز الحيوي للانسان ، تجعل المفاهيم التي تميز الانسان عن محيطه ، والجسد عن الروح ، والارادة الحرة عن ظرفها ، والبطل عن مصيره ، والشخصية عن وصيتها ، مفاهيم تكاد تكون خالية من المعنى ، ازاء تعدد الصلات المتداخلة المستمرة . ان المصير هو ما يتأتى للبطل من الخارج . فلو اردنا ان نستمر في كتابة المسرحيات ، علينا أن نتمسك بهذا التحديد ، بغض النظر عما اذا كان صحيحا في الحياة ، ولا لتعذر علينا الحفاظ على المرقاء المتناقضين في حالة توازن (على عرض وجود تشكيل ذي بعدين) كما انه سننتهي الامامية او الخلفية .. ببساطة اكثر مبعني وضع حالة من التوازن بين الانسان والعالم الخارجي ، وصلة الانسان بعمله ، الى الحد الذي يكون هذا الفعل فعله حقا .

وكلما حددت الظروف الانسان ، بدت هذه المشكلة اشد صعوبة ، وبدا المحيط مستغرقا كل شيء في نفسه . ان الانسان المتميز ، بسيمائه لم يعد موجودا ، لم يبق غير الهواء ، غير الجو . يظهر ان كل ما ادخلته الحياة الحديثة ، من خلال اغناء المفاهيم والعواطف ، قد تلاشى في الجو ، في حين يظل التشكيل الفني هو موضع المعاناة ...

فلى اي حد ، يظل الانسان الحديث متصرفا في اعماله ؟ الانسان يصوغ وجوده بأسره في افعاله ، فهو يصل الى نفسه فيها : فلى اي مدى حقا هي افعاله الى اي حد من العمق حقا يتغلغل مركز الانسان الحيوي في دخيلة نفسه ؟ ستكون هذه العلاقة العامل الرئيس للاسلوب في كل دراما . ان كل الاساليب ، كل البنى تستند الى هذين العنصرين[1] ، كيف يختلفان ؟ كيف يتلاقيان ؟ كيف يحدد احدهما مصير الآخر ؟ ان كل تأمل يتناول المسرح ، ينتهي الى ما يلي : كيف يحجز الانسان فعلا مأساويا ؟ أهو حقا الذي ينجزه ؟ ما هي الوسائل التي يستخدمها ؟ السؤال الذي يطرح نفسه ، في الواقع في اساس نظرية الاثم المأساوي

(١) المقصود بالعنصرين ، البيئة والانسان ، المترجم

من هنا : تؤدي الشخصية المأساوية حقد ، صلها المأساوي ، فلو لم تؤدها ، فهل يمكن ان يكون الفعل مأساويا ؟ ان المعنى الحقيقي لـ (العاصفة الأثم) يتمثل في ذ، حسور بين الفعل ومؤديه ، في العثور على نقطة ، سيرى منها المرء ان كل شيء ينشق من الداخل ، بغض النظر عن كل معاومة ، وبواسطة هـذا المنظـور يمكن انقاذ استقلالية الانسان المأساوي ...

وبعد ، عبثا ان نسأل فيما اذا بقي شيء يدعى دراما . ان التهديد للدراما تهديد كبير ، ولا شك ، فالطبيعية مثلا لم تعد درامية فعلا . ومـع ذلـك ، فان مصدر القوى المتقابلة المتعارضة ، قد تغير فقط ، اما القوى ذاتها ، فينبغي ألا يسمح لها بتجاوز الاتزان ، والا اصبحت الدراما غير ممكنة الوجود . وبكلمات أخرى ، نرى انفسنا ازاء مشكلة التعبير ، في التحليل الاخـير ، ومن ثم ، سـننا بحاجة بالضرورة ان نعني بمشكلة وجود الدراما . لا يعنينا الامر الا قليلا ، فيما اذا كانت الارادة التي تنهض ضد المصير ، منبثقة بتمامها من الداخل ، كذلـك الامر ، فيما اذا كانت حرة او مسيرة ، او مشروطة بظروف من أي نوع . ان هذه الامور لا تهم كثيرا ، لان الدراما يمكن ان تظل ممكنة ، طالما القـوة الديناميـة للارادة متنبه الى حد كاف لرفد ابعد صراع الحيـاة والمـوت ، حيـث الوجـود الانساني بأسره ، معروض عرضا ذا جدوى .

كان هيبل اول من ادرك ان الاختلاف بين الفعل والمعاناة ليس عميقا ذلك العمق الذي توحي به الكلمات . ذلك ان المعاناة هي في الواقع ، فعـل موجه الى الداخل ، وان كل فعل موجه ضد المصير ، يتخذ له شكل المعاناة . أن الانسان يصبح دراميا بفضل حدة ارادته ، بافاضته لماهيته على اعماله ، وتوحده التام بهما . وطالما ظل هذه القدرة محتفظة بقوة كافية لتكون رمزا لوحدة الانسان ومصيره ، فان الارادة التي ذكرناها سابقا ، تؤول الى مجرد شكل جديد للعلاقة نفسها . فابطال الدراما الحديثة ، بالقياس الى الابطال القدامى ، اميـل الى السـلبية منهم

الى الايجابية ، انهم يمثلون غيرهم اكثر من أن يمثلوا انفسهم ، يدافعون اكثر من أن يهاجموا ، معصم نطولتهم بطولة المحيمة واليأس ، لا الاقتحام الجرىء . ولما كان الشيء الكثير من الانسان الناطبي قد وقع فريسة للمصير ، فان المعركة الاخيرة تجري في دخيلة نفسه . ان حير ايجاز يمكن فعله ، في هذا الصدد يمثله قولنا : انه كلما اربح المركز المحرك الحي الى الخارج (اي كلما كانت قوة العوامل الخارجية اشد تأثيرا في المصير ، اندفع الصراع المأساوي الى الداخل ، لانه يصبح في حاله الاستبطان ، ويصبح الصراع في الروح اكثر حصرا . ذلك أن قوى المقاومة البطنية ، التي تستند الروح عليها ، الى حد ما ، تصبح اعظم شأنا ، واشد حدة ، في تناسب مباشر مع عظمة وحدة القوى المعارضة الخارجية .
وبما ان البطل الآن لا يقف ازاء عوامل خارجيه اكثر من السابق فحسب ، بل ازاء افعال لم تعد افعاله بالذات ، بل اصبحت تقف ضده ، فان الصراع الذي ينخرط فيه ، يشتد الى حد الفجيعة . ان عليه ان يكون ملتزما بالصراع ، لان شيئا يدفعه دفعا اليه ، فلا يستطيع مقاومته . فهو لم يعد يقرر فيما اذا كان راغبا في المقاومة نفسها .

يتمثل الصراع الدرامي في : ان الانسان مجرد نقطة تقاطع لقوى عظيمة ، واعماله ليست افعاله . وبدلا من ذلك فان شيئا مستقلا عنه يمتزج في نظام معاد له ، يحس بلا مبالاته به دائما ، وهكذا يدمر ارادته . ومن هنا ، كانت افعاله ليست بكليتها افعاله كذلك ، اما ما يحس به بصفته طاقته الدافعة الباطنية ، فسيهم كوجه من اوجه المركب العظيم الذي يوجهه نحو سقوطه . بينما القوة الديالكتية تكاد تنحصر في الفكرة ، في المجرد . فالناس ليسوا سوى بيادق ، وليست ارادتهم غير حركاتهم الممكنة ، أما ما يظل غريبا دائما بالقياس اليهم (اعني المجرد) فهو الذي يحركهم . ان اهمية الانسان تكمن فقط في هذا الامر ، اي ان اللعبة لا يمكن ان تلعب بدونه ، وان الناس ليسوا سوى شعرات هيروغليفية ، تتألف منها الوضعية السرية ..

ومع ذلك ، فالدراما الجديدة ، هي الدراما الفردية ، بما فيها من قوة وحدة توحد ، لم تتمكن منها دراما اخرى من قبل . يستطيع المرء ، في الواقع ، أن يتصور منظورا تاريخيا للدراما ، في وسعه ، أن يرى من خلاله ، التمايز العميق بين الدراما القديمة والجديدة ، ان وجهة النظر هذه ، ستضع بدايات الدراما الجديدة في النقطة التي بدأت تصبح الفردية فيها درامية . قلنا سابقا ان هذه الصيغ الثلاث تعبر عن نقطة الاختلاف والتمايز ، وهي تبين اختلاف السن من مواقع متميزة معينة . المنظور الاول يتعلق بمسألة الاساس الاجتماعي ، الاساس الذي يستند اليه المنظوران الاخران والذي ينطلقان منه . وببساطة ، أن الصيغ الاجتماعية والاقتصادية التي مارست بها البرجوازية مخلفات النظام الاقطاعي ، من القرن الثامن عشر ، فصاعدا ، تصبح الصيغ السائدة . كما ان الحياة ضمن هذا النطاق ، في درجة سرعتها وايقاعها ، وما يثيره هذا الواقع من مشكلات ، هي مشكلات الحياة بالضبط ، ومكلمة ، ان ثقافة اليوم ، هي الثقافة البرجوازية .. وكلا النزعتين التاريخية والفردية لهما جذورهما في تربة هذه الثقافة الواحدة . انهما ، قد تبدوان من وجهات نظر متعددة ، مختلفتين متعارضتين ، متقابلتين ، يتوجب ، مع ذلك ، أن نسأل ، الى اي مدى ، تبلغ حقا هذه المعارضة حد العداء ....

في مسيرة الرومانسية الالمانية نما الحس التأريخي ، الى حد الوعي بالتلازم والتوازي مع الفردية الرومانسية ، فلم تحل احداهما دون الاخرى . ينبغي لنا الا نعتبر عرضا الطريقة التي واكبت هذين المدركين الحسيين ، نشأوا ووعيا ، من حيث التزامن والتوافق مع اول حدث عظيم في الثقافة البرجوازية ، وربما اشدها حسما ، اعني الثورة الفرنسية ، وكل ما حدث حولها وبسببها ...

اذا نحن فحصنا حتى المظهر السطحية للحياة الحديثة ، نؤخذ بدرجة المطابقة التي وصلت اليها ، مع انها نظريا استحدثت اكثر انواع الفردية تطرفا . فقد اصبحت ملابسنا موحدة ، كما اصبحت كذلك وسائل الاتصال والمواصلات ،

اما انواع الاستخدام ، من وجهة نظر مستخدمين ، فأصبحت اكثر تماثلا (البيروقراطيه والعمل الصناعي الميكانيكي) كما ان التربية وتجاربها في نشأة الطفولة ، اصبحت متشابهة اكثر فأكثر (بنتيجة حياة المدينه الكبيرة وتأثيرها المتزايد) الخ •
وبموازاة كل هذه الامور ، نشطت (عقلنة) حياتنا • ولعل جوهر تقسيم العمل الحديث ، كما يراه الفرد ، يظهر في البحث عن الوسائل التي تجعل العمل مستقلا عن قدرات الناس ، اللاعقلانية دائما ، غير أنها محددة نوعيا نحو هذا الهدف • ومن ثم فالعمل ينظم وفق وجهة النظر الاساسية ، الموضوعية ، التي تتخطى شخصية مستخدم ، وتستقل عن طبيعته • وهذا هو الطابع المميز لاتجاه اقتصاد الرأسمالية • ان الانتاج يصبح اكثر موضوعيه بتحرره من العنصر الشخصي في الانتاج • فالتجريد الموضوعي ، المتمثل في الرأسمال ، يصبح العنصر المنتج الحقيقي في الاقتصاد الرأسمالي ، بحيث لا يكون به الاصالة عضوية ضئيلة شخصية المالك الفرضي ، وربما تصبح الشخصية عضوية كما في المؤسسات والشركات الكبيرة •

أما المناهج العملية فتتوقف تدريجيا عن الاتصال بالعوامل الشخصية • في حين أن في علم القرون الوسطى ، يمكن لفرد واحد ان يستولي على مجال كامل للمعرفة (الكيمياء ، التنجيم) • كما أن الاساتذة كانوا يخلقون معرفتهم او (اسرارهم) للتلامذة • وكانت الوضعية نفسها منطبقة على التجارة في القرون الوسطى • الا ان المناهج المتخصصة الحديثة ، اصبحت باستمرار اكثر موضوعيه ولا شخصية •

ان الصلة بين العمل ومنفذيه تصبح اكثر تشتتا ، وهكذا تبدو العلاقة بين العمل وشخصية المستخدم اقل تأثيرا ، كما يبتعد العمل عن قدرات العامل الذاتية • ومن ثم يتحدد العمل وجودا موضوعيا غريبا ، منفصلا عن خصوصيات الناس الشخصية ، لذلك يقتضيهم الامر ، ان يبحثوا عن وسائل للتعبير الذاتي خارج عملهم • ان الصلات بين الناس ، تصبح اكثر فأكثر صلات لا شخصية • وربما

كان الطابع المميز للنظام الاقطاعي ، يتمثل في ان اعتماد الناس على بعضهم ، وصلاتهم ببعضهم ، كان يتجه منحى توحيديا ، بينما النظام البرجوازي ، على الضد من ذلك ، يعقلن هذه الصلات . وهذا الاتجاه نحو استئصال الشخصية ، واحلال العنصر الكمي محل العنصر النوعي ، يظهر في تعميم الدولة الشامل (مؤسسة الكهرباء ، البيروقراطية ، التنظيم العسكري الخ) .

أن الانسان ، في مواكبته لكل هذه الاشياء ، يطور وجهة نظر نحو الحياة والعالم بحيث يميل الى المعايير الموضوعية الصرف ، والتحرر من اي اعتماد على العناصر الانسانية .

فأسلوب الفردية الحديثة ، وخاصة الوجه المهم بالقياس الينا ، يتحدد بهدم الارادية في العلاقات بين الحرية والقهر ويمكن صياغة هذا التحويل ايجازا : كانت الحياة في السابق حياة شخصية ، أما الان ، فان الناس ، او بالحرى معتقداتهم ووجهات نظرهم في الحياة هي التي اصبحت شخصية . كانت الايديولوجية ، في السابق تشدد على القهر ، لان الانسان كان يشعر بمكانه ضمن نظام يراه طبيعيا ، متمسكا مع النظام الطبيعي ، ومع ذلك ، فان ظروف الحياة الفعلية ، افسحت له الفرصة لادخال شخصيته في نظام الاشياء ، من خلال افعاله . وهكذا كان هذا الضرب من الفردية المستمرة التلقائية معقولا ، بينما الفردية هذه اصبحت واعية ذات اشكالات ، بنتيجة التحول الذي اوضحنا خطوطه . كانت هذه الفردية ساذجة ، في بعض شيء ، الا انها الان عاطفية متطرفة . ان الصيغة التي تطبق على الدراما القديمة ، ونعني بها دراما (النهضة) تعنى بالشخصيات المهمة ، بينما تهتم الان بالفردية . وبكلمات اخرى ، تجسيد الشخصية ، في تعبيرها عن الحياة ، لا يمكن ان يكون موضوعا رئيسا للدراما الاسبق عهدا ، لان الشخصية لم تكن اشكالية بعد . صحيح أن الفعل ، في معظم المآسي ، يتألف من صراع ، في نقطة ما من الانحدار الامثل لشخص ما مع ما يحيط به ، بينما يرفض النظام القائم للاشياء لتحقيق امكانات ذلك الشخص ، بغير تحطيمه . غير ان هذا الامر لم يكن مرتبطا

فقط بمفهوم الانحدار الأمثل ، الصريح • ان تنظيم الوضع لم يرتب فقط ، بحيث ينتهي الى المأساة بالضرورة ، من مجرد الارادة ومجرد تحقيق الشخصية • وبالايجاز : بينما كانت المأساة ، في السابق ، تأتي من اتجاه معين تتحدى الارادة ، فان محض فعل الارادة كاف لاثارة المأساة في المأساة الجديدة • ومرة اخرى ، يقدم هيبل ، ادق تحديد للموضوع • اذ يعلن انه لا يهم ، في صدد هدف الدراما ، سواء اكان سقوط البطل ناجما من افعال خيرة ام من افعال شريرة • ان تحقيق الشخصية والحفاظ عليها، اصبحا ، من جهة ، مشكلة واعية ، في احياء ، ستتمثل في التلهف في جعل الشخصية سائدة على نحو متزايد ومؤثر وملحاح • ومن جهة اخرى ، فان الظروف الخارجية ، التي ستشي هذه الامكانية ، من اول الامر ، تستحوذ على نفوذ اكبر • وبهذه الوسيلة ، فان بقاء الفرد بصفته الفردية ، بقاء الوحدة الفردية ، يصبح المركز الحيوي للدراما ، حقا ، أن محض واقع الوجود اخذ يتحول الى ما هو مأساوي • وباسطر لقوة الظروف الخارجية المتنامية ، فان أقل ارتباك او ضعف للتكيف بها ، كاف لاستحداث تدهورات لا يمكن اصلاحها ، وهكذا ، فأن التحديد الجمالي للرومانسية اعتبر المأساة محض نهاية للوجود ، بالاستناد الى المنطق العقلي الميتافيزيقي والمصير الملازم له ، كما عد هذه النهاية ضرورة حتمية طبيعية متلازمة مع الفردية • وعلى ذلك ، فالصراع بين هذه القوى المتقابلة المتعارضة ، يزداد ضراوة، كما يزداد التوكيد على الصراع، ما الاحساس بالقهر فيتنامى ، كما يتنامى تعبيره الدرامي ، في حين ان تطلع الانسان لتحطيم القيود التي تشد بين البشر ، يتزايد ، حتى وان كان الثمن هو سقوطه نفسه •

أن كلا هذين الميلين ظهرا واضحين ، منذ عهد دراما (العاصفة والانطلاق) عبر انهما اعتبرا ، على الافق نظريا ، بمثابة عنصرين متكاملين ، للتمييز بين نوعين من الفن • ورأى لينز هنا الفرق بين الكوميديا والمأساة • فبالقياس اليه ، صورت الكوميديا المجتمع الذي تأصل فيه الناس ، ضمن علاقات ، لم يستطع هؤلاء ان

يحوزوها بنجاح ، بينما المأساة تعرض شخصيات عظيمة ، تحدث تلك العلاقات وكافحها ، وفي ذلك ما فيه من امكانية الدمار . مهما يكن من امر ، فمنذ وقت مبكر ، منذ مأساة (غونتر) لفونته وبواكير مسرحيات شلر ، تم التوكيد على العلاقات ، بما يقارب بوكيد (لينز) على كوميدياته . ثم ان الامر الذي يحول بين كوميديات لينز وبين ان تصبح مآسي حقيقية ، لا يمكن العثور عليه في فكرته التي تميز بين الانواع الفنية (فهو هنا متأثر بديدرو وميرسيه) .

وهكذا نستطيع ان نقول : ان الدراما الفردية (والتاريخية) هي دراما البيئة . لان هذا القدر من حدة الاحساس باهمية البيئة يعيها لفعل عملها كعنصر درامي ، وهذا وحده يجعل الفردية حقا اشكالية ، وبذلك تنشأ الدراما الفردية . ان هذه الدراما تشير الى انهيار فردية القرن الثامن عشر العقائدية . ومن ثم ، فان ما كان يعالج بصفته صراعا شكليا بين الايديولوجيات وبين الحياة ، اصبح الان جزءا من المضمون ، جزءا لايتجزأ من الدراما التاريخية . ان الحيـاة الحديثـة تحـرر الانسان من العديد من الضغوط القديمة ، وتجعله يحس بان كل صلة بين الناس هي قيد (لان هذه الصلات لم تعد صلات عضوية) . اما الانسان ، فقـد اصبح بدوره ، أسيرا لسلسلة كاملة من القيود المجردة ، البالغة التعقيد . فهو يشعر بوعي او بغير وعي ، ان كل صلة مهما تكن صارة ، فكل صلة بين الناس ينبغي ان تقاوم ، لانها فرض يعرض على الكرامة الانسانية . على اية حال ، ستظل القيود اقوى من المقاومة . ففي هذا المنظور ، تعتبر مسرحية شلر الاولى بداية للدراما الجديدة تماما مثل مسرحية غونته ، في منظور اخر . هذا كله يضفي ، بالدرجـة الاولى ، تناقضا ظاهريا ، في العرض الدرامـي للشخصية . لان الشخصيـة ، في الدرامـا الجديدة ، بمقارنة مع الدراما القديمة ، تصبح اكثر اهمية ، وفي الوقت نفسه ، اقل اهمية . ان منظورنا وحده هو الذي يقرر عما اذا كنا نفترض اهمية الشكل باعتبارها كل شيء ، ام نعتبرها لا شيء . ولما كانت فلسفات ستيرنر وماركس تصدر اساسا من المصدر ذاته ، وكذلك الحال بالقياس لميخته ، فكل مسرحية حديثـة

تجسد هذه الازدواجية في المصدر ، هذا الديالكتيك المبني من الحياة ، الذي يأتي بها الى الوجود • (وربما نرى هذا الصراع بكل جلاء في مسرحيات گرابه التاريخية) فالشخصية تصبح كل شيء لان الصراع قائم بكليته من اجل المركز الحيوي للشخصية ، قائم من اجلها وحدها ، لا من اجل شيء خارج المركز ، لان القوة المسنة من المركز الحيوي وحدها ، هي التي تقرر المسبب الديالكتية ، أي طبيعة الدراما • وعلى الضد من ذلك ، تصبح الشخصية لا شيء ، لان الصراع يدور حول المركز الحيوي ، طبقا لمبدأ الذاتية وحسب • وبما ان السؤال الكبير سيصبح سؤالا يتحدد بامكانية الفرد للعثور على الجماعة ، فان اتجاه الارادة ، قوتها ، وغير ذلك من خصوصياتها ، التي تجعلها فردية ، في الواقع ، ينبغي أن تبقى دوما اعتبار • وهكذا ، ومع اخذ جوهر المشكلة الاسلوبية بنظر الاهتمام ، تعود الشخصية بالالتزام بالاسباب العقلانية أكثر من السابق ، وتصبح ، في الوقت ذاته ، لا عقلانية ، على نحو ميئوس منه • لقد استندت الدراما القديمة الى احساس شامل ، موحد ، ذي ابعاد ما بعد عقلانية ، حدد تكوينها وسيكولوجيتها كما تغلغل فيها • فالاصول الدينية للدراما القديمة امدتها بطراز من التعبير الساذج اللاواعي فعلا ، الى حد اخذت فيه هذه الدراما تعي اتجاهها ، بحيث حررت محاولات لالغائها • (وربما احسن مثال لذلك هو يوريبيدس) • وعلى الضد من ذلك ، فان اسس الدراما الجديدة اسس عقلانية : فهي من مصادرها ، بحاجة الى طبيعة العاطفة الدينية السرية • وحين تظهر هذه العاطفة مرة اخرى في الحياة ، فان دراما حقيقية تظهر من جديد • انها بالتوكيد تعود للظهور ، باعتبارها حاجة فنية حصرا ، لكنها ، فيما بعد ، تبحث عن اساس موحد لحياة والفن • ومع ذلك ، فهذا الاحساس (الما بعد) عقلاني ، غير القابل للانحلال ، لا تمكنه ان يتخلص الا من طابع الوعي ، باعتباره متأخرا زمنيا ، ولا تستطيع ان يكون من جديد جوا موحدا معلنا لكل الاشياء • لقد تمكنت الشخصية والمصير من الاستحواذ على ازدواجية ظاهرية ، فاصبحا لا عقلانيين ، على نحو سري ، كما تم تركيبهما على شكل

هندسي . فالتعبير عن (المأساة) عقلانية ، يغدو ، في هذه الوسيلة ، أكثر سرية في السايكولوجيا مما كان عليه في السابق ، بينما هو ، في تقنيته ، أكثر عقلانية وأقرب الى الافهام . واذا بالدراما تبنى على الرياضيات ، على شبكة معقدة من التحديدات ، وفي هذا المنظور ، تحقق الشخصية اهمية ، بمجرد أن تكون نقطة تقاطع ، فتصبح ، كما اشار هوفماستال ذات مرة ، معادلة لضرورة الطباق الموسيقي . ومع ذلك ، فان مثل هذا الترتيب المنهجي لا يستطيع ان يشتمل على الحصيلة الاصيلة التي تستخلصها الاصابة من الكائن الانساني (والدراما بغير الكائنات الانسانية امر غير مفهوم) . لذلك لا يمكن تطابق عنصري الدرامية والشخصية في آن واحد . فما هو انساني اصيل في الكائن الانساني ، يقتضي أن ينمى بعيداً ، الى درجة ما ، من نطاق الدراما . واذا ما نظرنا الى حياة مفردة ، في هذا المنظور ، فان الشخصية تعود الى الداخل ، فتصبح روحية ، بينما المعطيات الخارجية ، بدورها ، تصبح مجردة ، موحدة ، بحيث لا يعود من الممكن ايجاد صلة حقيقية بين الاثنتين . ان المعطيات والافعال المتجلية في العالم الخارجي ، لا تستطيع أن تقدم تقويما للانسان الكلي ، الذي لا يستطيع بدوره ان يتوصل الى فهم يكشف ذاته باسرها . (وهنا يكمن التناقض الاسلوبي العميق في الدراما المألوفة : معنى حين تصبح الدراما قضية الروح بشكل متزايد ، تراها تفتقر الى المركز الحيوي لشخصية بصورة متزايدة) وهذا يفسر ، في سياق اللاعقلانية غير القابلة للتحليل ، التي تتعرض للانسان حجم الحمل الباهظ للطريقة ، الذي ينوء به قسم كبير من الدراما . وبما ان المركز الحيوي للشخصية ونقطة تقاطع الانسان ، ومصيره ، امران لا يلتقيان بالضرورة ، يؤتى بطريقة تكميلية ، في محاولة للربط الدرامي بين العنصرين . ان المرء ، يستطيع ، في الواقع ، أن يقول ، ان الحفاظ على الشخصية مهدد بمجموع المعطيات الخارجية . قد لا تستطيع تلك المعطيات أن تسحق الشخصية الى حد الجفاف ، غير ان الشخصية ، تستطيع ، من خلال عملية الاستبطان ، أن تمر بجلدها من المعطيات الذاتية ، بتجنبها والابتعاد عنها .

وبالايجاز ، فالحياة بصفتها موضوعا للشعر ، اصبحت ملحمية اكثر ، او اذا اردنا الدقة اكثر روائية ، (نحن نشير هنا ، بالطبع ، الى الرواية السيكولوجية ، لا الى الشكل البدائي للرواية) • فنقل الحياة الى الدراما ، ممكن التحقيق فقط عن طريق عرض معطيات الحياة عرضا ذا دلالات • لان اهمية خصوصيات الحياة الخارجية ، تضاءلت ، اذا ما اعتبرناها ، وفي ذهننا مهمة عرض الانسان عرضا دراميا • وهكذا ، فالتهديد الذي يوجه للشخصية يكاد يصبح بالضرورة موضوعا للمناقشة النظرية • ان المشكلة اذا لم تقدم تقديما تجريديا ، دياليكتيا ، فانها لن نستطيع ان تحول الحدث الخاص ، الذي هو مادة الدراما الاساسية ، الى حدث يمس جوهر الانسان الداخلي ، بصورة تعبير درامي • ينبغي للشخصية ان تكون واعية ، انها ، في حالة معطاة تتعلق بها مباشرة ، مسئولة عن الحفاظ على وجودها الشخصي ، لان هذا الوجود ماثل على المحك • ومن هنا ، فالدراما الحديثة ، في هذا الصدد ، هي دراما الشخصية ، دراما المطالب الموجهة الى الشخصية الواعية • لهذا السبب ، فمعتقدات الناس ، ايديولوجياتهم ، ذات اهمية قصوى ، لانها وحدها تستطيع ان ترفد المعطيات العارية باهمية ذات دلالات • فهي وحدها قادرة على الجمع بين المراكز الحيوية للدراما وبين الشخصية ، في تكيف منظم • مهما يكن من امر ، فان هذا التكييف سيظل دائما اشكاليا ، فهو لن يكون ابدا اكثر من « حل » توفيقي يكاد يكون اعتباطيا ، بين قوى متصارعة متقابلة ، لان الايديولوجيا بدورها تهدد بتحويل الشخصية الى « صرورة طباق موسيقي » ليس غير •

وهكذا ، فالبطولة ، في الدراما الجديدة ، تختلف الاختلاف كله عما كانت عليه في السابق • اما المأساة الفرنسية الكلاسية ، في هذا الصدد ، فتتصل اوثق اتصال بالمأساة القديمة • ان البطولة الآن اشد سلبية ، وهي لا تتطلب الا القليل من الابهة الخارجية والنجاح والانتصار • وهنا نعود فنشير الى نظرية هيبل في المعاناة والفعل • ولكنها (يقصد المأساة) ، من جهة اخرى ، اكثر وعيا وترويا ، وفي التعبير الدرامي ، ابلغ لغة ، واثارة وجدانية ، عما كانت عليه قديما • قد نكون في

التوكيد الاخير ، عرضه للالتباس بعض الشيء ، بالنظر لضآلة بساطة اللغــة ، في العديد من مسرحيات الحديثة، فجوهر المسألة هنا، لا يتعلق بالبلاغة كثيرا ، او بانتقالها في التعبير المباشر ، بل بالبؤرة الكامنة في المشهد المشجية ، ومـدى صـلتها بالتعبير ، او نسبة هذه الصلة . فحين تموت (كلارا) لهيبل او (هيلدا) لابسن او حتى (هينشيل) لهاوبتمان ، (اذا ذكرنا اوهن الحلول للعقد المشجعة) يسهم الموت في البؤرة نفسها ، كما اسهمت عواطف الابطال لدى كورناي وراسـين . فاذا نظرنا الى الموت وجها لوجه ، فان ابطال الدرامـا الاغريقيـة والشكسبيريه ، يبدون هادئين رزنين ، أما العناصر المثيرة للشفقة لديهم فكانت تتألف من نصراتهم للموت بشجاعة ، واحتمال مالا مفر منه بصبر واعتزاز . في حين أن ابطال الدراما الجديدة ، يسهمون دائما في كل ما هو يهيج غامر النشوة ، حتى لكأنهم اصبحوا يعون بأن احساس الموت يمكن ان يمنحهم السمو والعظمة والنور ، تلك الامور التي تحول الحياة بينهم وبينها ، (كما يلاحظ بالمقارنة بين انتيغونا لصوفوكلس وامبري) وفضلا عن ذلك ثمة احساس بأن الموت سيضفي معاني الكمال والاعجاز على شخصياتهم . ان هذا الاحساس لم يبق الا لـدى المتفرجـين في الدرامـا القديمة . وهذا هو السبب الذي دعا شـوبنهاور الى أن يثمـن المأساة الحديثـة تثمينا يفوق تثمين المأساة القديمة . ومن هنا ، فان الحدث الخارجي يصبح حدثا داخليا بكليته ، بعد أن اسبغ على البؤرة معنى الاستسلام ، الذي يعده جوهر المأساة أي ان اللحظة التي يتطابق فيها المركزان الحيويان تطابقا تاما ، يصبح الشكل ، بمعنى من المعاني ، هو المضمون . ولذلك يصح القول : ان القدماء ، كانوا يعتبرون المأساة اعتبارا ساذجا . فهي مهمة لاحقة لوجهه نظر الشخوص المثلة ، والوسائل الاسلوبية . ومن هنا ، ليس مهما التفكير في المشكلة من اولها الى آخرهـا . وفي مقابل ذلك ، يجري التوكيد على المأساة من البداية ، في المآسي الحديثة ، فمختلف ظواهر الحياة والانسان ، واحداث الدراما تعبر كلها مأساوية ، وهنا المأساة تتقدم على الحياة .

تكمن المشكلة الدرامية في هذا التناقض للشخصية ، التناقض الذي يتصل بالعالم الخارجي ، ضمن نطاق محدود من الدلالات المعبرة . هذه ليست المشكلة فحسب . فكلما رأينا ، أن واحدا من اهم الاشكال الحديثة لحياتنا ، هو نتيجة من نتائج تراخي الضغوط وتخلخلها ، في كل ما هو خاص ومباشر ، نجد الضغوط المجردة ، في مقابل ذلك ، تنامى وتزداد قوة . اما احساس الفرد باستقلاليته ، في صلاته مع الآخرين ، فهو في ازدياد كذلك ، ومن هنا ، فهو لا يسمح الا باقل ما يمكن من العلاقات الشخصية بين الناس ، تلك الصلات ، التي تتطلب بطبيعتها التقليل من شأن شخصيته ، اكثر مما تفعله الصلات المجردة المحض . يقدم (سيميل) حالة مفيدة لهذا التحول في احساسية . ففي بداية العصر الحديث لو اقتضى الامر ، أن يدخل نبيل اسباني اعتراه الفقر ، في خدمة رجل غني (كأن يعمل لديه خادما او تابعا) لما كان يفقد لقب النبالة ، ولكنه كان سيفقد ذلك اللقب ، لو اشتغل في مهنة من المهن . وعلى الضد من ذلك ، أن اية شابة امريكية لا تخشى من العمل في اي معمل ، بينما تشعر بالخجل فيما اذا اشتغلت في خدمة احدى البيوتات .

وهكذا فان الصلات بين الرجال اصبحت اكثر تعقيدا ، لان تحقيق الشخصية اذا لم يصبح ايديولوجية فارغة ، ينبغي ان ينجز من قبل شخص ما . وبما أن هذا الشخص سيشعر بالخطر الذي يهدد استقلاليته الذاتية ، فانه لن يسمح بالتطفل على هذه الاستقلالية كما لن يسمح بذلك للرجل الذي يطمح بأن يكون سيده . وبهذه الطريقة ، تنشأ صراعات جديدة من التنظيم الجديد للحساسية ، وهذا بالضبط يحدث في المنعطف حيث كان النظام القديم للمجتمع يشكل الصلة بين المثل العليا والسفلى ، (السيد والخادم ، الزوج والزوجة ، الاباء والابناء الخ) فيجد الاستقرار فيه ، اما صلة الوصل تلك ، حيث التقاليد التي تعود بتأريخها الى العديد من القرون ، فتمتلك القوة لتوكيد وتحديد الاتجاهات والاهداف التي اختلطت فيها حياة الرجال باسلوب اليف غريب الالفة . ومن ثم ، مرة اخرى ، وفي مطور

آخر تمهض الدراما الجديدة بصفتها دراما الفردية • لان احد اعظم تناقضات الفردية ، يصبح موضوعها الرئيس الذي مؤداه : ان تحقيق الشخصية يمكن انجازه فقط بهدم الشخصيات الاخرى وشخصيات الاخرين بدورها تتطلب في تحقيقها ، خراب الشخصيات الاخرى •

ان هذه العلاقة اشكلية تضيف تطورات جديدة الى الصلات الانسانية في الدراما • فوراء الاعتقاد ، ان شخصية الانسان تحقق تمام التحقق في صلاته بالاخرين تكمن عاطفة ، احساس يتغلغل في الحياة بأسرها • فحـين تضمحل العاطفة او تتناقص ، فالشخوص التي تتحـرك على اساس تلك العاطفة (الخـادم ، المؤتمن على الأسـرار الخ) تتلاشى من الدرامـا • وما تتوقف العاطفة عن ان تكون شمولية ، تصبح الشخوص اشباحا جوفاء ، خاصيات تقنية ، مشوهة للابهام • وهذا واقع واضح بالقياس الى الدراما الفرنسية والاسبانية • وفي هذا الصدد ، يحسن بنا ان نذكر ان شخصية (كيت) باكملها ، قد حققت قياسا على (لير) كشخصية (هوراشيو) بالنسبة الى هاملت • وفي مقابل ذلك نجد في مسرحية غوته الاولى وكذلك في مسرحية شلر ، ان الموضوع الرئيس يتناول الخادم الذي ينقلب في المحنة الحرجة ، على سيده (فايسـلكن ـ فرانتـز) (فرانترفور ـ هيرمان) وبذلك ، يتوقف عن الاستمرار في الحياة وفق صلته بسيده• هنا نخدع الوسائل الشخص الذي يقترح استخدامها ، لانها تتخذ نوعا جديدا من الحياة ، لانها تصبح غاية • وهنا نرى ، كما في مناخ عديدة ، كيف تحطم الحياة الجديدة علاقات الديكور المحض ، فتصبح العلاقات اكثر تعقدا ، بينما كانت الحركات الايمائية من قبل ، هي التي تحقق الاتصال ، فاذا بالصلات السايكولوجية والمؤثرات المعقدة المتعاطلة ، التي تجهد للتعبير ، تجد طريقها الى الوجود الآن •

ان المشكلة الاسلوبية تتحدد بهذه الشروط ، بالارتباطات في الصلات بين الناس ، بسبب الحياة الجديدة (المادة الدرامية) وبالوسائل الجديدة التي يقوم بها الناس علاقاتهم واعتباراتهم لهذه العلاقات (كما في الاساليب الدرامية الاولية) اما حدود هذه الامكانات فتصبح حدود هذه الدراما الجديدة ، في طاقتها التعبيرية • وكلا المطلبين من التحديد ، يستحدث الاسئلة التي تستطيع ان تضع اصول المشكلة الاسلوبية • لعلنا نستطيع بايجاز ان نصوغ هذه الاسئلة على هذا النحو • ما هو نوع الانسان الذي تنتجه (تستحدثه) مثل هذه الحياة ، وكيف يمكن رسمه دراميا ؟ ما هو مصيره ؟ ما هي الاحداث النمطية التي ستبين هذا المصير ؟ كيف يمكن لهذه الاحداث ان ترفد بتعبير درامي ملائم ؟

كيف يمكن للانسان في الحياة الجديدة ان يتعامل مع الناس في العالم المحيط به ؟ ينبغي لنا ان نصوغ القضية على هذه الشاكلة ، ان اردنا الوصول الى انسان ملائم للدراما • ان الانسان في حالة العزلة ، غير جدير بالدراما ، اذ لا يمكن احداث فن ادبي في عزل الوجود عن الانسان ، يتطابق مع فن الوصف • لايرينا الادب الانسان الا في تسلسل لمشاعره وافكاره ، وهذا يعني ان (الادب) لا يستطيع عزل الاسباب عن العالم الخارجي الذي هو المصدر المباشر لهذه الاسباب • ان اي شكل ادبي آخر ، يستطيع ، ان شاء ، ان يعرض الاسباب ، وكأنها قد انبثقت رأسا من روح الانسان ، كأن الانطباعات استمدت وجودها من الروح • انهم (يقصد الادباء) ، بكلمات اخرى ، يستطيعون تصوير علاقة الانسان بعالمه الخارجي تصويرا اعتباطيا ، من خلال عرضها ، باعتبارها شيئا يخالف شبكة التفاعلات المعقدة • بيد ان الصيغة الدرامية تتجنب مثل طريقة التناول هذه ، بتركيز الصلات بالعالم الخارجي في الصلات بين الناس • وهكذا فالبحث عن الانسان الملائم للدراما يتطابق مع البحث عن مشكلة علاقة الانسان بالناس الآخرين • (في مكان آخر ، ناقشنا ، وسناقش مجددا ، هذه العلاقة برمتها ، اعني ما يدعى المصير ، اي الوحدة التي ترمز الى هذه العلاقة بكليتها) كيف يتصل الناس ببعضهم ؟ او ، ما هي

صاقتهم القصوى التي يسر التقارب مع بعضهم ؟ ماهي المسافة القصوى التي يستطيعون ان يضعوها فيما بينهم ؟ او ، الى اي مدى يكون الانسان معزولا في الدراما الحديثة ؟ ما هي حدود وحدته ؟

لا شك في أن الدراما القديمة تقدم العديد من امثلة سوء الفهم بين الناس • ويمكن ان يكون مصدر ذلك مصدرا اجتماعيا ، لان الناس ذوي الأصول الوضيعة والمزاج الواطيء ، يرون دائما معضلة خالدة في كل ما هو رفيع مهذب • ومع ذلك ، فهذا الضرب من سوء الفهم ليس جانبا من جوانب المشكلة ، لانه يعتمد على التمايز الاجتماعي • اما الامثلة الاخرى فمصدرها مصدر اخلاقي ، فنفس مهذبة كنفس (كلوديوس وهي تحدث هاملت قائلة) : (انه لين العريكة ، كثير الكرم ، بعيد عن كل احتيال) لا تستطيع ان تتصور الناس الاخرين ، على غير شاكلتها • هذا هو عمى النفس النبيلة التي تواجه شرا يحسب لكل امر حسابه ، ينفذ بصره في كل شيء • ان سوء الفهم من هذا النوع له دائما اساس عقلاني ، أما في خصائص الناس معينين ، واما في عواقب بعض الظروف الخاصة ، فهو جزء من الحصة الدرامية الاساسية ، التي تنشأ من (معطى) من المعطيات • فبينما الناس يتفهمون بعضهم الاخر ، فان غيرهم لن يتفهم الاخرين ، ومن ثم فالعلاقة الاولى مطلقة ودائمية كالعلاقة الثانية • ومع ذلك ، فان الصداقة الحميمة ، المستمرة النماء والحيوية ، التي ينبغي لها ان تكون شاهدا على هذا التفاهم المطلق بين الناس ، ليست موضع شك مطلقا • أن الصديقات المؤتمنات على الاسرار ، قد ألغي دورهن تقريبا في الدراما الحديثة ، وحيثما وجدن ، فان ذلك الوجود يعتبر وسيلة تقنية مشوشة ، مخربة • لقد انتهت من الحياة الان ، تلك العاطفة الشمولية ، التي تنفذها اولئك الصديقات كرمز يرفعهن الى ما فوق الوظيفة التقنية الصرف ، لكي يظهرن وكأنهن يمثلن نموذجية شيء ملموس في الواقع ، اكثر من مجرد تقليد من التقاليد ، ان العاطفة التي وقفن في صفها ، لم تكن غير الامكانية المطلقة للتفهم والادراك • واذا وضعنا في نظر الاعتبار اكثر هذه العلاقات تعقيدا ، واقربها بعاطفتنا اتصالا

هسري ان ما ابداه هوراشيو ازاء هاملت ، يؤكد ان لا خلاف بين النفوس يمكن أن ينشب بينهما ، فقد تمس هوراشيو كل افعال هاملت ودوافعه باسرها ، كما اعتبرها اعتبارا صحيحا ، في احساسها الاصيل •

أن « يقوله احدهم للاخر مفهوم ، يشعر به كل منهما • فهملت ، كما يظهر ، ليس وحيدا • وحين يموت ، يعلم علم اليقين ، أن انسانا يحيا ، تنعكس فيه روحه صافية ، دونما اي تشويه من تشويهات سوء الفهم • أما الدراما الجديدة فتنعدم فيها الصداقة الحميمة ، المؤتمنة ، وهذا دليل على ان الحياة قد استلبت من الانسان ثقته بامكان التفاهم مع انسان اخر ، يقول بلراك في مكان ما (Nous mourrons tous inconnus) ••• انا لا اشير هنا الى غربة فاوست او غربة تاسو ، او الى وحدة (قيصر رودولف) لكرلزبارزر او (هيرودس) بهيل ، حيث تنتفي الصداقة المتفهمة ، التي لم يعد لها قدرة على البقاء • انما بالحري ، اوجه الانتباه الى الصداقة العظيمة الاولى ، في الدراما الجديدة ، بين كارلوس وبوزا ، (وبدرجة اقل بين كلافيكو وكارلوس) والى ما كان يربط بين استرتي كاندول وكيك ، وبين كريكرز وين وايكدال ، وبين بوركمان وفولدال ، السخ • ان القضية ليست نتيجة من نتائج العظمة الروحية ، لانه لا كلارا هيبل ، ولا هيتشل هاوبتمان ، ولاروزا بيرند ، قد كان لهن اصدقاء ، يماثلون في صداقتهم الصلة التي كانت بين هوراشيو وهاملت • ان الناس ، ببساطة اصبحوا غير قادرين على التعبير عما هو جوهري اصيل فيهم ، وعما يوجه حقا افعالهم ، واذا ما وجدوا في لحظات نادرة ، كلمات ملائمة لما يعسر التعبير عنه ، فان هذه الكلمات ، على أية حال ، ستمضي وسط ارواح الاخرين ، دون ان يسمع بها احد ، او انها ستصلهم وقد تبدل معناها •

أن عنصرا ما يدخل في الحوار ، يصح ان نقول : انه مشكلة اسلوبية جديدة تواجه الحوار ••• فما يقال يصبح شيئا خارجيا بالقياس الى ما لا يستطاع التعبير عنه •

أما الميلودويا في الحوار فتندمج في المشاركه (الغنائية) او الموسقية ، بينما الحدث الصريح ، يتقمص في التلميح ، في الصمت ، في المؤثرات التي تستحدثها الوقفات ، وتغير السرعة الخ . لان العمله التي تتقدم من الداخل حصرا ، لن تبحث حتى عن الكلمات ، التي تعجز عن توفيرها ، لذلك يحسن التعبير بمجموعات الكلمات ، بدلا من التشبث بمعانيها ، كما يحسن التوسل بقوتها الترابطية ، بدلا من معانيها الحقيقية ، بقوتها التصويرية او الموسيقيه ، عوضا عن طاقتها التكشيفية . وكلما كان الناس متوحدين في الدراما ، كان الحوار متجزئا ، تلميحيا ، انطباعيا في الشكل ، بعيدا عن التخصص والمباشرة (والى هذا الاتجاه يشير التطور باطراد او هو ، على الاقل ، يرمي الى الوعي بذلك) .

ان المنلوج ، بصفته شكلا ، غير قادر على تحقيق هذه المهمة ... فالمنلوج، في الواقع ، هو تكثيف لموقف ، او هو تعليق ، بصورة عمية ، على ما سيأتي لاحقا . ففي اسلوب تكشف وحدة الموقف المعني ، ليعبر عنه مع كل ما يجب ان يظل غير مفصح عنه بسبب ذلك الموقف، حتى ان بعض الامور تظل مخفية، كدكر العار مثلا . وبما ان المنلوج يتقدم الحوار او يتأخر عنه ، فانه لا يستطيع التعبير عن الفروق الدقيقة المتحولة باستمرار ، تلك الفروق التي تتعلق بالادراك ، او سوء الفهم ، التي تراوح كل صمة ، وهي الأمور التي نتحدث عنها هنا . أما الانسان الدرامي الحديث، فهو ليس معزولا، لانه يبغي له ان يخفي بعض الامور ، لاسباب خاصة ، بل هو يشعر شعورا قويا ، أنه يريد ، ويدرك انه يريد أن يتوحد بغيره ، بينما يعرف عجزه عن ذلك التوحد .

ان الايديولوجية الوحيدة ، التي يشعر بها الناس على انها ليست ايديولوجية ، هي تلك التي تسود ، على نحو مطلق ، دون ان تسمح باية معارضة او شك . مثل هذه الايديولوجية ، لم تعد مطلقة وفكرية ، انما تتحول بكليتها الى احساس ، ومن ثم تلقاها المتلقون عاطفيا ، كأن لم تكن ثمة مشكلة تقديرية للقيم (والامثلة على ذلك ايديولوجية العصور الوسيطة في الثأر التي ما زالت تجد لها مكانها لدى شكسبير ، او متطلبات الشرف لدى الاسبانيين) . والى ان

تصبح الايديولوجيات التي تحرك الناس نسبية ، يبقى الأسس على خطأ او على صواب . فلو كان على صواب ، فانه لن يعترف بتبرير نسبي لخصومه ، مهما يكن ذلك التبرير ، اذ لا شيء يستطيع تبريرهم ، لانهم على خطأ ، حتى اذا ما افترض المرء ان العواطف الشيطانية هي التي دفعت الاخرين الى انتهاك المعايير ، التي كانت ملزمة الزاما مطلقا . بخلاف ذلك ، كانت طبيعة القوى المحركة نفسها ، كافية للجلجلة دون التعاطف ، مع الحالة الذهنية للآخرين ، ولاسيما الخصوم . كانت الدلالة النهائية للصراع بين الاشخاص تتحدد بحيث يتعذر على امرء الا يرى في الخصم شخصا آخر غير عدو لدود ، وعله ذلك تكمن على نحو مضبوط ، في لا عقلانية الصراع نفسه . أما عندما يكون الفرد باعتباره تفويضا لشيء خارج ذاته ، فما اشد ما يكون الخلاف في صراعاته ، لان ذلك الشيء يمثل وجودا موضوعيا ، ومن ثم ، فتلك الصراعات تصبح عرضية فعلا ، نتيجة صرورات متقاطعة الخطوط ، بعد ان تم اصطفاف الخصوم المعنيين مثنى مثنى وهذا هو السبب ان الانسان في عهد شكسبير يمزق خصمه بقبضة العواصف الجائحة دونما احساس منه بالجماعة التي يدمرها او تدمره ، فذلك امر يكاد لا يفكر فيه ...

وهنا يوضح ، في اغلب الاحيان ، لماذا تصبح المكيدة ، خارجة عن الصدد ، بل محرمة ايضا . فحين يمكن أن (تدرك) كل فعل ، لا يعود من الممكن اعتبار خبث الانسان (مع بقاء انواع الخبث غير متغيرة) سببا حاسما للاحداث (ومثال ذلك ، اياغو شكسبير) . اما الكونت في مسرحيه ليسنغ (اميليا غالوتي) فيمثل المرحلة الاولى لهذا التطور . في حين يتوصل شلر الى هذه المعطلة ، على الرغم من ارادته ، على رأي فيليب ، اثر تطرفات بواكير مسرحياته . ان هيبل ، هو الذي يستوعب ، من جديد ، الوضع ، في صفائه الطري ، حين يعلن ان قيمة الكاتب الدرامي تتناسب عكسيا مع عدد الاوغاد الذين يتطلبهم ... وبهذه الوسيلة يمكن رفع التجربة المأساوية الى عالم الضرورة المطلقة ، فكل شيء فيها (يقصد التجربة) شخصي محض تجريبي محض ، يتلاشى منها ، ومن شكلها ، حتى بصفته ظاهرة من الظواهر .

أما ينبقي فلا يعدو المضمون المأساوي الصرف ، المنظور في الحيـاة على شكل نزاعـات مأساوية محتومة . وبهـذه الوسيلة ، تنمـو النزاعات الدرامية ، لا بمجرد صفتها الاكثر عمقا ، بل انها تتلاشى بالكلية ، على جانبي حدود معينة ، بحيث تصبح جميعا مسألة وجهة نظر . فينال التطرق الذاتي من اذهان الشخصيات الممثلة ، الى اسس المسرحية بالذات . أن مأساوية أمر ما او عدم مأساويته ، تصبح وجهة نظر . وهنا تظهر الكوميديا المأساوية ، وهي ضرب من الفن ، يتمثل جوهره ، الذي يمثـل حدثه امامنا ، وهو كوميديا ومأساويا ، في الوقت ذاته . أن هذا النوع من الفن له اهمية ايجابية ضئيلة ، وهو ببساطة متعذر التطبيق تمثيلا ، لان ازدواجية الرؤية المتزامنة ، لا يمكـن ان تصبح تجربة تلقائية ، لان الجانب المأساوي في الوضيعة الكوميدية ، أو الجانب الكوميدي في الوضعية المأساوية ، لا يمكن الاحساس به الا في خاتمة العمـل ، وعنـدئذ ، لا يكون ، في معظمه ، غير أحساس عقلي . وهكذا قد يمتع هذا الضرب من الجهد الكوميديا من وجهة النظر الشاملة ، الا انه يكدر صفاء الاسلوب ، ويبقي المأساة في مستوى المتعة والمغالطة ، ان لم يشوهها الى حد السخرية ...

أما الصراعات فتصبح اكثر فأكثر داخلية حصرا ، على نحو حاسم . انهـا تصبح قضية تخص روح الانسان ، بحيث يصعب عليها مد جسور التوصيل الى الآخرين ، ومن ثم قد لا يمكن لاية معطيات او افعال ان تكون موضع ادراك ، في التعبير عن تلك الصراعات ، دون أن تترك شيئا احتياطيا . وهكـذا ، فالفعـل لا يصبح مجرد امر غير ضروري ، (لان اطلاق العواطف المأساوية لا يتطلب ذلك) بل قد يصبح مدمرا . كثيرا ما لا يكون الفعل اكثر من حث عرضي لحدث حقيقي يقع في مكان ما خارج الحدث ، مستقلا عنه . يقول هيبل نادبا : (اصبحت حياتنا داخلية تماما ، واذا لم تحدث معجزة ، فانها لن تصبح خارجية ابدا ، مرة اخرى) وقد كان غوته مدركا ما كان شكسبير يتمتع به من مزايا بالقيـاس اليـه ، لان الصراعات الحاسمة ، على عهده ، كانت تحدث بشكل يؤثـر تأثـيرا قويـا في الحـواس ...

أن الحياة الجديدة بحاجة الى اسطورة (ميثولوجيا) • وهذا يعني ان المادة الرئيسة في المآسي ، ينبغي ان تكون بعيدة عن الحياة بعدا اصطناعيا • لأن القيمة الجمالية للميتولوجيا ذات حدين • انها ، في المقام الاول ، تعرض ، في رموز ملموسة ، لحكايات عينية ذات مغزى ، عواطف الانسان الحيوية ، فيما يتعلق باعمق مشكلات حياته • هذه الحكايات ليست من القوة والصلابة ، بحيث انها لا تستطيع ان تشتمل على ازاحات الحساسية العامة ، فيما لو حدثت مثل هذه الازاحات • واذا ما حدثت ، فان العناصر المحتفظ بها ، ستتفوق دائما على العناصر الاضافية ، ومن ثم ، فالحدث المدرك ، سيتجاوز الطريقة الجديدة لتقويمه • اما الوجه الثاني ، وربما الاهم ، فيذهب الى أن الوضع المأساوي ، المعبر عنه ، ماثل على بعد طبيعي ثابت من الجمهور على مسافة ثابتة ، لان عرض الحدث ممتد الى ابعاد زمنية مظلمة بعيدة • مسافة طبيعية ، لأن الموضوع والمضمون ، وحتى الشكل ، في الحقيقة ، قد صيغت جميعا بين الجمهور ، على انها شيء اسهمت فيه حياته ذاتها ، شيء استمر في سريانه من اسلافه ، تصبح بدونه الحياة نفسها صعبة التصور • ان كل ما يمكن ان يتحول دو طبيعة شاعرية وهذا يعني ، حسب كل عمل شعري ، في ظاهره المتناقض ، انه دائما ، بعيد عن الحياة قريب منها ، اذ يحمل بذاته ، دونما اسلوبية واعية ، كل ما هو حقيقي وغير حقيقي ، كل ما هو ساذج ، ومهم كل الاهمية ، كل ما هو تلقائي ورمزي ، كل ما هو زاه وبسيط من العواطف المتجمعة • ففي اصوله ، او في عملية تحويل الماضي الى اسطورة ، كما هو الامر ، مع شكسبير بالقياس الى حرب الوردود كل شيء عرضي ، او غير ضروري ، يستمد مادته من الارادة الفردية ، او يعتمد ، في تأثيره ، على نزوة الذوق الفردي كل شيء بالرغم من (فائدته) يعرض ما هو عميق على نحو سطحي منتزع من موضوعات الشعر •••

أن الدراما البرجوازية ، بطبيعتها ، اشكالية • كما هو المتفق عليه نظريا وتطبيقا وكما يستدل على ذلك ، من الادلة النظرية واشكلية التي لا تحصى •

وبغض النظر عن المشكلات العامة لاية دراما جديدة ، تصبح الدراما اشكالية في اساسها ، حالما يكون موضوعها تمثل مصير انسان برجوازي ، بين اشخاص برجوازيين • أن المادة الرئيسة في الدراما البرجوازية مادة سطحية ، لانها اقرب ما تكون الينا ، اما العواطف الطبيعية المشحنة للاحياء من اصحابها ، فهي عواطف غير درامية • بينما تضيع قيمها البارعة ، عندما يرفع من شأنها الى مستوى الدراما ، في حين ان الحكاية المخترعة اختراعا يتعطل مفعولها ، بحيث لا تستطيع الحفاظ على الاصداء الطبيعية والشعرية للتقاليد القديمة • وتبعا لذلك فأن معظم المسرحيات الحديثة مسرحيات تأريخية ، سواء أوضعت ضمن عصر معين ، أم في الماضي اللامحدود زمنيا ، ونظرا لما تقدم ، تكتسب تأريخيتها معنى جديدا • ومن ثم ، يقصد بالتاريخ أن يكون بديلا للاسطورة ، بما يخلق من أبعاد اصطناعية ، وآثار باقية ، وبما يجرف من تفاهات ، ليحل محل ذلك كله ، عواطف مشحنة جديدة • على اية حال ، فان الاسقاط على التاريخ بحصول على مسافة زمنية يجعل تلك المسافة ادعى للوعي ، مما كان الامر سابق ، ولهذا السبب ، فهي اقل حيوية ، واشد اضطرابا في التشبث بالوقائع • انها كذلك ، لتخاذلها ، الذي يدفع بها للتعلق بالمعطيات التجريبية قوة وشدة •

ان جوهر المسافة التاريخية يعني التعويض عما يحدث اليوم بما حدث من زمن بعيد • أما ما يجري دائما ، فهو ان حدثا واحدا يحل محل حدث آخر ، من غير ان يحل رمز محل واقع ما • (طبيعي ، اني لست معنيا هنا بـ (الحقيقة التأريخية) التافهة • فالدراما الفانطازية الحديثة هي دراما تاريخية ، وهي اقل تحررا من الوقائع ، من مسرحيات شكسبير التاريخية •) •••

لقد اصبحت المأساة نفسها اشكالية ، اذ لم تعد ثمة معايير نقدية ، خارجية مطلقة ، طاغية ، يستطيع امرء ان يحكم من خلالها على مأساوية انسان ما او مصير ما • فالامر المأساوي يصبح مسألة تتعلق بوجهة نظر معينة ، يصبح مشكلة تعبير مهمة ، مشكلة روحية ، داخلية تماما • ان امرا ما لا يصبح مأساويا الا بقوته الايحائية في التعبير • الدراما الجديدة اصبحت اسلوبية اكثر ، وبلاغية اكثر من

السابق . دنك أن بطولة البطل يقتضي توكيدها بوعي أشد . فمن جهة ، يساعد هذا الحال البطل على اعاد تجربته المأساوية عن المأساة ، بالمقارنة بالحوادث المماثله لحياته ، التي ترفض ان تتخذ تشخيص مأسويا . ومن جهة اخرى ، فان هذا الامر ، يسر له مكانية وجد قوة من العواطف المشجية ، ذات الاهمية الرافضة ، ليأخذ كل ذلك سبيله الى مصيره ضمن الدراما ، التي لا تستطيع بخلاف ذلك ، ان تجد الوسائل لان تفصح عن نفسها افصاحا موضوعيا . ان الشيء الجوهري ، في البطل ، الشيء الذي يحمله على الانغمار في المأساة ، يتمثل في هذه الطريقة ، الواضحة اسلوبيا ، في خطه البطولة الواعية . أما الرسم الدرامي للشخصية فاصبح اصطناعيا ، مشددا ، يضع فاصله بينه وبين الحيلة ، كلما حاول أن يرتفع الى مستوى المأساة . وكلما طمح في الارتقاء الى ذرى مأساوية حقيقيه ، او توصل اليها ، ازداد تعلقه بهاء عنيد يرد القسمات . يحول بينه وبين غنى الحياة ودقائقها ...

على أية حال ، لم تعد الاسلوبيه قادرة على ان تكون ببساطة عواطف مشجية تتمثل في بطولة واعية محردة . انها تستطيع ان تكون اسلوبية ، خاصة متفردة ، قد بولغ بها الى حد ينتهي نظيرها في الحياة ، بحيث تسيطر هذه الخاصية المتفردة على الانسان بكليته ، كما تسيطر على مصيره ايضا . واذا اردنا ان نستخدم لغة الحياه ، فنحن بحاجة الى علم الامراض ، اذ ماذا يدل هذا التطرف ان لم يدل على نوع من المرض ، مرض متنام ، ذي نوعية معينة ، يسري الى حياة الانسان برمتها ؟ ...

ان علم الامراض (باثولوجي) ضرورة تقنية ، وعلى هذا الاعتبار ، فهو ذو صلة بالمشكلات التي خططناها ـ وهذا ما احس به حتى شلر عندما كتب عن (افجيني) لغوته قائلا : (اورستس ، على العموم ، هو اكثرهم وعيا بذاته ، ومع ذلك ، ما كان سبب حالته ، غير مفهوم ، عيانا ، ذلك السبب الذي حل بأسره في دخيلة روحه ، فان حالته تصبح عذابا طويل الامد ، مسلوب الهدف ، لا يلطفه شيء .)

وبسياب الاسطورة ، الذي يوضح لماذا تكون هذه الحالة اكثر تأثيرا من غيرها من الحالات ، ينبغي تبرير كل شيء في الشخصية ، وحين تستند الدوافع بكليتها الى الشخصية ، فان المصدر الداخلي بأسره لهذا المصير سيدفع بالشخصية بلا رحمة الى حدود المرض ، أما اوريستيس لاسخيلوس ، الذي كان سليما من الاعراض المرضية ، فقد اندفع الى ما اندفع اليه بعوامل خارجية ، بينما اندفع بفعل غوته من الداخل،أن ماكان مصيرا يوما ماءيصبح حالةشخصية بالقياس الىالشعراءالحديثين، وحين نجد عارضا مرضيا في اشخوص لدى الشعراء القدامى ، ك (هيراكليس واجاكس ، بر ، اوفيليا الخ) فقد تعرف مصير ذلك الشخص ليصبح ما اصبح عليه ، ومن ثم تتجلى مأساته في صيرورته تلك، الا ان مأساته لاتصدر من كينونته تلك ، وحتى حين تبنى المأساة على وصمة مرضية ، كما في (فيدرا) فان اسقاطها يتم بأسره من الخارج ، لان الالهة هي التي انزلت ذلك العقاب ، قد يبدو هذا الامر مجرد مشكلة تقنية ، قد لا يهم كثيرا ، فيما اذا كانت الهة الانتقام هي التي تطارد اوريستيس ، أو ان خيانة الملتهب هو الذي يفعل ذلك ، او فيما اذا كانت كلمات السحرة المغرية هي التي تؤجج نهم ما كبث العاصف للسيطرة ، او عما اذا كان (هولوفيرنس) هو الذي يسعى الى حتفه ، على اية حال ، سرى ، في الممارسة ، أن ما يأتي من الخارج ، ما تنزله الالهة بالانسان ، هو شيء شمولي ، هو القدر والمصير ، ففي الاسلوب نفسه ، بالدرجة ذاتها ، قد يحدث هذا الامر لكل شخص ، وفي التحليل الاخير ، يصبح ذلك مصيرا ، دونما اشارة الى مكونات الشخصية المعينة ، او بدون الاشارة اليها ، على نحو خاص ، لكن ، حين يصبح كل شيء حدثا داخليا ، حيث لا يكون بعدها كل البعد عن طبيعة الشخص المعين ، حيث لا يصبح قادرا على الفعل الدرامي ، كما هي الحال (مع اورفالد ، رانك) فان الحدة يجب ان تكشف ، الى حد المرض ، من اجل ان نرى وتسمع ، ان في (الباثولوجيا) وحدها ، يكمن احتمال العرض الدرامي ، لاناس غير دراميين ، لا شيء غير ذلك يستطيع ان يرفدهم بتركيز الفعل ، بحدة الاحاسيس ، مما

يحمل المعنى والوضعية رمزيين ، مما يرفع الشخوص الى مستوى غير اعتيادي ، يتجاوز الحياة اليومية . يقول (كير) : (نجد في المرض شعر الطبيعة المسموح به ... فانا بالشخصية تمنح ابعادا غير محدودة ، ومع ذلك ، يمكـن تبريرهـا في الواقع) ...

واذن ينبغي أن نسأل اليوم ، هل يجب ان نتجنب (الباتولوجيا) ان كان المراد ، ان نعبر عن مضمون الحياة وشكلها تعبيرا دراميا ؟ ان هذه النزعة نزعـة مدمرة للجوهر الدرامي ، لانها تعزو الأسباب الى قوة شمولية ، بذلك تصبح في متاهة الدقائق السايكولوجية والمعميات . لكن ، هل نرى احتمالا آخر يظـل للدرامـا ؟

المسألة ، كما نرى ، تتجاوز المشكلات الفنية او التقنية المحضة . فانجاز هذه المهمة يصبح معضلة الحياة نفسها ، انها تصبح بحثا عن المركز الحيوي للحياة . أما بالقياس الى القدامى والدراما الخاصة بهم ، فهذه اسألة لم تأت بمشـكلة ، ذلك أن المركز الحيوي كان صحة اعتلاقهم ، كما كان كل شيء يتجمع حولها .. بينما الشاعر نفسه الان هو الذي يبتكـر المركـز الحيـوي ، فلم يعـد من داع لاكتشافه ، الا باستثناء كونه ايهاما او رؤيا ، فلسفة معممة او حدسا للعبقريـة ، وحتى حينذاك ، يظل الأساس فرديا ، متميزا ، ويظل البصيرة بصيرة عرضيـة بكليتهـا .

ان جوهر التناقض الظاهري يتجلى في : ان مادة الدراما تتألف من علاقات متبادلة بين نظم اخلاقية ، ثم الكيان الدرامي ، الذي ينبثق من هذه الصلات ، فشكل استطيقي (جمالي) . ومن وجهة نظر اخرى ، ان ما يأتي هـو موازنـة بين القوى ، بين العلاقات الجمالية المتبادلة ، ولا يمكن تحقيق هذه الموازنـة الا عن طريق الاخلاق . وببسطة اكثر ، مثلما المأساة لم تصبح بعد اشكالية اخلاقية ، من الداخل او من الخارج ، تظل جماليات الكيان (الفني) المحض ، تعمل فعلها بصورة طبيعية تماما . فمن بداية معطاة ، لا يمكن لا نتيجة معطاة ان تستتبعها ،

لان الكيان الاخلاقي هو شرط مسبق ، معطى معروف للشاعر والجمهور ، على حد سواء . أما حين تتوقف الاخلاق من أن تكون معطى من المعطيات ، بصفتها حبكة اخلاقية ضمن الدراما ، فعندئذ يقتضي خلق جمالياتها الخاصة ، ومن ثم ، فان الاخلاق باعتبارها حجر الزاوية في التكوين الفني ، تتحرك بالضرورة نحو المركز الحيوي للدراما . وبهذه الوسيلة ، يتيسر للوحدة العظيمة التلقائية بين الاخلاق والجماليات ، في نطاق التجربة المأساوية ، لان تصبح المشكلة ، في منطلقها .

رومان رولان

رومان رولان (١٨٨٦ – ١٩٤٤) اديب آخر ، كتب مسرحيات مواصمة . فهو ، بالطبع لم يجد مجاله هنا ، بصفه كاتبا مسرحيا ، بل بصفته معبرا عن المسرح الديمقراطي . تقابل وجهة نظره وجهتي ييتس وتوكيبل الناطقتين باسم الارستقراطية . المقتطفان هنا مستلان من كتابه (مسرح الشعب) ترجمة باريت هـ . كلارك[1] . فهي المقتطف الاول يعرض مثلا اعلى عاما ..أما في المقتطف الثاني فيعرض حلفية هذا المثل الاعلى ، كما ورد وصف ملك الحلفية في التاريخ الفرنسي . يلي ذلك مقال قصير لايرفن بسكاتور (١٨٩٣ – ١٩٦٦) تحت عنوان (يمكن للمسرح ان ينتمي لعصرنا) . كان رولان احد الذين اقتدى بهم بسكاتور ، وبما أنه يعالج ، فيما استشهدنا به هنا ، الماضي اساسا ، فمن الممتع أن نستمع الى ما يقوله المعجب به عن الحاضر والمستقبل . اما بيان بسكاتور المعنون (المسرح السياسي) فما زال غير مترجم . (نشر هذا الكتاب في برلين سنه ١٩٢٩ ، وقد تم طبعه ، على حساب دار النشر روهمولت في هامبورك مجددا) بينما ظهرت مقالة (يمكن للمسرح ان ينتمي لعصرنا) في كتاب (اخراج اسرحية) لجون غاسنر[2] .

---

(١) نشرته دار الن واتون ، ١٩١٩ ، لندن ، وهولت ، في نيويورك ، سنة ١٩١٨ وهو نافد منذ زمن طويل .

(٢) مطبعة داريدن ، نيويورك ، ١٩٤١

من مسرح الشعب

المستلزمات الثلاثة

رومان رولان

على افتراض ان العاصمة آمنة ، والجمهور مستعد ، ما هي الشروط الضرورية لوجود مسرح شعبي حقيقي ؟

سأحاول أن اضع قواعد عامة للاجراءات : علينا أن نتذكر انه ليس ثمة قوانين خالدة للتطبيق . القوانين الوحيدة الجيدة هي تلك التي تصلح لعصر لا يستقر على حال ، ولقطر بتعبر . فالفن الشعبي ، بجوهره ، فن متبدل . الناس لا يحسون فقط احساسا يختلف الاختلاف كله عن احساس الطبقة (المثقفة) بل أن بين الناس انفسهم جماعات مختلفة : الناس من هذا اليوم والناس من يوم غد ، هؤلاء الذين ينتمون الى هذا القسم من مدينة معينة ، وهؤلاء الذين ينتمون الى قسم من مدينة اخرى . انا لا استطيع الرغم بفعل شيء عبر وضع معدل ، قابل التطبيق ، على هذا النحو او ذاك ، بالقياس الى شعب باريس في الوقت الراهن .

اول مستلزمات مسرح الشعب ، هو انه ينبغي أن يكون ممتعا . اذ يجب قبل كل شيء ان يقدم المسرة واللذة ، والراحة الاخلاقية ، الى العامل المتعب ، من عمله اليومي ، فضلا عن الراحة البدنية . وسيكون من مهمة مخططي مسرح الشعب في المستقبل ، أن يحرصوا بين الرعاية المقاعد الرخيصة لئلا تصبح ادوات تعذيب تسعى . سيكون من مهمة الدراميين ان يوفروا الفرح لاتاح اعمالهم ، ويبس الحزن والملل . فاقدح الغرور ، واشد السحب انتفاخا ، هما من المديد

الوحيدة ستقدم احر متجات تقن المحل الى الشعب ، ذلك الفن الـذي يتـج مؤثرات شريرة تمس احيانا حتى ادهان البادهء ، اما عذابات وشكوك (المثقفين) فلهم ان يحتفظوا بها لانفسهم ، لأن الشعب به ما يكفيه منها واكثر . فليس من فائدة لاضافة شيء الى ما سوءون به . أن اسنن عصرنا الذي فهم الشعب احسن الفهم ، اعمي تولستوي ، لم يتخلص بالذات دائما من هذه الوصمة الفنية ، لكنه قهر نفسه شجاعة لتواضع من كبريائه ، فمهمته باعتباره رسولا ، وحاجته الملحة بفرض ايمانه على الاخرين ، ومقتضيات واقعيته الفنية ، كانت اعصم في (قوة الظلام) من جوهره الخير .

مثل هذه المسرحيات على ما يبدو لي ، تثبط الشعب بدلا من أن تساعده .

اما ان لم نقدم للناس زادا آخر ، فسيكون من حقهم ان يولونا ظهـورهم ، بحثا عن اغراق متاعبهم في الملاهي ، سنكون طالبين لو حاولنا الهاء وجودهم المحزن بمشهد وجود مماثل . أما اذا كان بعض (اقلة من المثقفين) يجدون مسرة في (امصاص السوداوية) كما يفعل ابن عرس حين يمتص البيضة فتحس ، على الاقل ، لا نستطيع ان نطالب بالرواقية الفكرية نفسها من الناس . اناس متلهفون الى الافعال الصيفة ، بشرط الا تحطم هذه الافعال البطل ، كما في الحياة . ومهما يكن الناس محبطين ، مستسلمين ، في حياتهم ، فانهم متفائلون ، مغالون في التفاؤل عندما يخص الامر ابطال احلامهم ، الا انهم يتألمون حين تتجه المسرحية اتجاهـا محزنا . اهذا يعني انهم يرغبون في ميلودرامات مكية تنتهي نهايات سارة متماثلة ؟ ان طبخة الاكاذيب الفجة التي هي اساس معظم الميلودرامات ، تخدعهم ، تفعـل فعل المخدر فيهم ، وتسمهم كالكحول في الهمود الذاتي العام . اما عامل الامتاع الذي تمسنا وجوده في هذا الفن ، فلا ينبغي أن يسمح به ليحـل محـل القـوة الاخلاقية ، بل على الضد من ذلك !

يوجب على المسرح ان يكون مصدر قوة : وهذا هو المستلزم الثاني . ان التعهد باجتناب ماهو مثبط موهن ، أمر سلبي تماما . ومن هنا ، فالضرورة تقتضي ترياقا ، شيئا يعزز الروح ويرفع من شأنها . فحين يقدم المسرح المتعة للناس ،

يلزمه ان يجعلهم اكثر قدرة على العمل في الغد . ان سعادة الناس البسطاء والاصحاء لا يمكن ان تكون متكاملة ابدا ، دون عمل معين . فليكن المسرح حليفا للعقل . فسيحمل الناس من كاتبهم الدرامي رفيق سمر ، يقظا ، نشوانا ، بطلا أن دعت الحاجة ، يتكئون على ذراعه ، وربما يأخذون بنظر الاعتبار فكاهته الجيدة، ينسوا متاعب السفر . أن واجب هذا الرفيق سيخلي في أن يسير بالناس باستقامة الى هدفهم — من غير أن يهمل ، طبعا ، امر تعليمهم ، لكي يرصدوا الامور ، في طريقهم .

أما المستلزم الثالث لمسرحنا الشعبي ، على ما يبدو لي فهو : ينبغي للمسرح أن يكون مرشدا مضيئا للذكاء . عليه ان يسبغ فيضا من النور على ذهن الانسان الرهيب ، المفعم بالظلال والعفاريت ، والمتسم بالضيق الشديد .

لقد تكلمنا منذ لحظات عن الحاجة الى التحقق في تقديم كل نتاج من ساحات الفنان الى الناس ، ومع ذلك ، لا أريد أن يعني ذلك ، وجوب استثنائهم من كل الحوافز للتفكير . العامل ، عادة ، لا يفكر ، حين يكون جسمه مشغولا . فمن المفيد ترويض ذهنه ، مهما يكن نصيبه يسيرا من الادراك ، فذلك الامر سيرفده باللذة ، تماما كما ترضي الرياضة الصنعة اي انسان اعتيادي ، بعد طول خمود . يتوجب ، اذن ، ان يتعلم رؤية الاشياء بوضوح ، كرؤيته لنفسه ، حتى يستطيع أن يحكم .

فالفرح والقوة والذكاء هي المستلزمات الثلاثة الرئيسة لمسرحنا الشعبي . وبقدر ما يتعلق الامر بالهدف الاخلاقي ، لا حاجة بنا ان نضايق كثيرا بدروس في الفضيلة ، والتضامن الاجتماعي . فمجرد وجود مسرح دائمي ، حيث العواطف موضع اسهام ، في اغلب الاحيان ، سيخلق ، ولو في الوقت الراهن ، رياح تآخ واخوة . فبدلا من الفضيلة ، قدموا لهم (يقصد الناس) ذكاء اكثر ، لان الفضيلة والدروس الاخلاقية ستغتني بنفسيهما . ان الناس ليسوا رديئين ، كما هم جهلاء : لان رداءتهم هي النتيجة الوحيدة لجهالتهم . أن مشكلتنا الكبرى ،

تمثل فيما تجلب من نور اعم ، وهواء انقى ونظام امثل الى حواء السروح ، اذ يكفينا ان ندع الناس للتفكير والعمل ، دون ان نفكر ونعمل من اجلهم ، دعونا ، قبل كل شيء ان نتجنب الوعظ الاخلاقي فكثيرا ما كان اصدق الناس ، يجعلون الفن مكروها لديهم بهذه الوسيلة .

يبغي لمسرح الشعب تحاشي هدين احدين المتعرفين : التعليم الاخلاقي ، الذي يبحث عن استخلاص دروس ميتة ، من اعمال حية (وهذا شيء بليد ، لان الناس اليقظين سيشمون الطعم مباشرة فيتحاشونه) اما مجرد الحدلقة اللاشخصية ، التي غرضها الوحيد امتاع الناس في ثمن فأمر لا يشرف ، لان الناس لا يسرون بها دائما ، اذ يستطيعون الحكم على من يمتعهم ، وكثيرا ما تجد مزيجا من الازدرا في ضحكهم . فلا داعي ، ادن للهدف الاخلاقي ، ولا لمجرد المتعة الفارغة . ذلك ان الاخلاق ليست شيئا اكثر من سلامة القلب والعقل[1] .

فلنشيء مسرحا مفعما بالصحة والفرح . . الفرح هو قوة الطبيعة المنفتحة ، .. الفرح الذي يستنبت الزهرة من البذرة ، والشموس من السماء ! » .

من اوائل الرجال الذين استوعبوا ، فيما يبدو ، فكرة الفن الدرامي الجديد ، من اجل المجتمع الجديد ، مسرح الشعب ، لشعب هو سيد مصيره ، اسلاف الثورة ، من فلاسفة القرن الثامن عشر ، الذين مهدت اقتراحاتهم لمطلع عهد جديد ، حيث بذرت في كل ركن من اركان الارض بذورا لحياة جديدة . في مقدمة اسلاف الثورة هؤلاء جان جاك روسو وديدرو ، يأتي روسو ، الذي اهتم دائما بثقافة الامة ، وديدرو الذي كان متلهفا التلهف كله لاغناء الحياة ، والتسامي بقدراتها وتوحيد الناس ، في فرح ديونوسي احوى .

(۱) والفرح الذي لا يوصف ، حين تحس بالصحة الكاملة، في اذهاننا وارواحنا في رسالة من شلر الى غوته ، ۷ كانون الثاني ، ١٧٩٥ .

فروسو في كتابه المعجب (رسالة في العروض المسرحية) ذلك العمل العميق المخلص ، الذي تظاهر بعضهم باكتشاف تناقض فيه من اجل التخلص من تطبيق قانونه الاخلاقي الصارم – روسو ، بعد تحليله لمسرح العصر وحياته ، برؤياه الواضحة ، التي لا رحمة فيها ، كأنه توستوي ، لم يدن المسرح عموما ، في نتاجه ، لانه ادرك امكانية بعث الحياة في الفن الدرامي ، بشرط أن يرفد ذلك الفن بطابع شعبي ووطني ، كما كانت الحال مع اليونانيين . فهو يقول بهذا الصدد : (انني لا ارى لهذه العلل الا دواء واحداً اي ان نكتب مسرحياتنا الخاصة مسرحنا الخاص ، وان يكون لنا كتاب مسرح ، يأتون في مقدمة الممثلين . لانه ليس من الصواب ان نشاهد محاكاة كل شيء تحت شمس ، بل علينا تقديم كل ما يلائم الرجال الاحرار . فمسرحيات الاغريقية المستندة الى مأساة الامة الماضية ، او الى اخطاء الشعب الراهنة ، قد تقدم دروسا نافعة الى الجمهور ... بيد ان مسرحيات اليونانيين تخلو من البذاءة الملاحظة في مسرحيات عصرنا . أن مسارحهم لم تبن لاغراض الربح الشخصي ، انها لم تكن سجونا مظلمة ، كما ان الممثلين لم يكونوا مضطرين لفرض المعونات المالية على الجمهور) ، ولا تعداد المشاهدين ، من زوايا اعينهم ، بغية التأكد من الحصول على عشائهم . فعروضهم الرزينة السامية ، التي كانت تقدم تحت السماء المكشوفة ، امام الامة بأسرها ، حيث فيها النزوات والانتصارات والجوائز ، أمور تستطيع أن توحي بالمنافسة ونوازع الشرف والمجد في افئدة الناس اجمعين . كانت هذه المسرحيات العظيمة مصدرا دائما للارشاد والتثقيف .

الا ان روسو ، كانت لديه فكرة اكثر أصالة وديمقراطية لمسرح الشعب . انها فكرة المهرجانات الشعبية ، التي سأتطرق اليها عما قريب .

وفي الوقت نفسه تقريب ، فان ديدرو ، اوسع عباقرة القرن الثامن عشر ، تفتحا ذهنيا واكثرهم تنورا ، وربما اخصبهم نتاجا ، كان اقل عناية بقيمة المسرح الشعبية ، منه بالقيمة الجمالية ، ومن هنا جاء قوله في (ناقض الكوميديا) : (ما زلنا نبحث عن اكتشاف المأساة الاصلية) ثم اضاف الى قوله ذلك في كتابه :
: (Deuxième entretien sur le Fils naturel)

(ان اردنا الدقة في الكلام ، ليس ثمة عروض شعبية . ان المسارح العريقة القدم ، كانت تتسع لثمانين الف مشاهد ، في وقت واحد ... تصوروا قوة ذلك الاجتماع العظيم ، حين تأخذون بنظر الاعتبار تأثير رجل في آخر ، واتصال العاطفة مباشرة الى مثل هذه الحشود . أن اربعين او خمسين الفا من الناس المجتمعين معا ، لن تكبحهم حواجز الحشمة ... ان من لا يستطيع ان يحس في قرارة نفسه بعاصفة منبثقة من واقع شعوره بانه واحد من هذا الحشد العظيم ، لا بد ان يكون انسانا فاسدا ، ذا طبعة ، فيها شيء انعزالي امقته . اما اذا كان حجم هذا الجمهور العظيم ، يزيد من عاطفة المتفرج ، فما الذي لن يفعله بالقياس الى المؤلف والممثل ؟ فياله من خلاف واسع بين تلك الحال وحال مسرحنا الصغير ، حيث تقدم المتعة لجمهور لا يتجاوز مئات قليلة ، في اوقات محددة ، وساعات معينة ! ماذا لو كان في استطاعتنا ان نحشد الامة كلها ايام العطل ؟) ثم يمضي ليخطط ، بما عرف به من صفاء البصيرة والقوة ، اصلاحات فنية ، تكون اساس المسرح الحديث، وفي الاسطر التالية، لم يلق بعصره على رؤيا تتجاوز فن عصره وحسب، بل فن عصرنا ايضا : ومن اجل احداث تأثير في مسرحه لاطالب بشيء غير مسرح واسع ، حيث يقتضي الموضوع ، ان يرى الجمهور فضاء واسعا يشتمل على عدة ابنية في وقت واحد ، كأنها قصر ، مدخل معبد ، اماكن مختلفة ، حيث يرصد الجمهور كل ما يحدث من احداث العمل ، بينما يُخفى قسم واحد من هذه الاماكن ليستفيد منه الممثلون . هكذا كان المسرح ، الذي مثلت فيه مسرحية (ربات الانتقام) لاسخيلوس . فهل يمكن ان يكون لنا شيء شبيه بذلك في مسرحنا ؟ هنا لا نستطيع ابدا ان نقدم شيئا اكثر من فضاء ، بينما في الطبيعة ثمة العديد من الافعال التي تحدث في وقت واحد ، فاذا ما مثلت في الوقت ذاته ، لازدادت حدة الكل ، ولاحدث تأثيرا مرعبا ومدهشا حقا ... نحن بانتظار العبقري الذي سيجمع بين التمثيل الصامت وبين الحوار ، مازجا المشاهد الصامتة والمشاهد المحكية ، لكي يكون المزيج مؤثرا ، وقبل كل شيء ، اخذ بنظر الاعتبار ، طريقة التناول ، سواء أكانت مرعبة او كوميدية ، في مثل هذه المشاهد المتزامنة ..

ان الهام ديدرو السعيد وجد صدى عاصفا لدى شكسبيري عهد (العاصفة والانطلاق) من اضراب كيرستنبرغ وهيردر ، والشاب اليافع غوته[1] .

أما بويس ـ سباستين ميرسيه ، الاسن الاصيل ، تلميذ ديدرو والذي كان يدعى (سناس جان جاك روسو) فقد افاد من شكسبير والالمان ، كما انه هو الذي الذي وحد بين تلك النظريات المتنوعة ، في مصطلحات منهجية عرضها في كتابيه (مقاله جديدة في المسرح الدرامي) ـ ١٧٧٣ ـ و (مجربة جديدة للمأساة الفرنسية) ـ ١٧٧٨ ـ وهو الذي طالب بانشاء مسرح الشعب ، الذي هو من الشعب ، ومن أجله ، لقد ذكر قراءه بمسرح الاسرار في القرون الوسطى ، وسزجه بين النظريات الجمالية لديدرو والشكسبيرين ، وبين مثل روسو الاخلاقية طالب بـ (مسرح واسع سعة الكون) المسرح الذي يتوجب ان يكون ايضا (عرضا اخلاقيا) لان الواجب الاول للشاعر الدرامي ، كما يقول هو (صياغة اخلاق المواطن وعاداته) وتطبيقا لما بشر به ، كتب مسرحيات تاريخية وسياسية واجتماعية كمسرحية (Jean Hennuger, éréque de Lisieux) التي قدمت شخصيه رسول التسامح في ابان مذبحة القديس بارتولوميو ، كما كتب (موت لويس الحادى عشر ، ملك فرنسا) و تحطيم (Lique) و (فيليب الثاني ، ملك اسبانيا) ـ ١٧٨٥ ـ

(١) في دفاع هيردر عن شكسبير سنة ١٧٧٣ والتشبث به على اعتباره الدرامي الامثل ، بين ان حبكاته لم تكن اغريقية روحا ، بل هي بالحري تعود الى القرون الوسطى . وهذا ما حمله على القول : (ان بحراً من الاحداث حيث الامواج التي تثن يتبع بعضها بعضاً . ذلك البحر هو شكسبير . فصول الطبيعة تاتي وتمضي ، فصول وفصول متداخلة ، مهما تكن الاختلافات ، ها هي الاشياء تحتق ، ثم يعاد خلقها ، ليقضي بعضها على بعض ، بالتناوب ، كل ذلك من اجل ادراك الغاية النهائية للخالق) .

وعلى اثر ميرسيه ، حمس كتاب فرنسيون آخرون لواء فكرة المسرح الوطني ، اي المسرح من اجل الامة برمتها . فيرتاردين دي سانت بيير في كتابه (دراسه ثلاثيه للطبيعه) يستحضر شكسبيرا فرنسيا مثاليا ، يتوجب عليه ، أن يقدم مناظر عظيمة للوطن ، الى جماهير الناس ، تستوحي موضوع جان دارك . انه يقول ، بعد ان يستعرض بسرعة ، وباسلوب خطابي ، مشهد جان على المحرقة : (أود أن ارى هذا الموضوع ، وقد عالجه عبقري ، من طراز شكسبير ، الذي ان يحبب ولو كانت جان دارك انكليزية ، في أن يجعله (يقصد الموضوع) مسرحية وطنية عظيمة ، وعندئذ لاصبحت الرائعة الشهيرة ، رائعة الحرب ، كما كانت القديسة جنيفيف رائعة السلام . ان مثل هذه المسرحية لن تمثل الا في الازمات الوصية ، في حضور الناس ، كما تعرض راية محمد في القسطنطينية . ليس من شك عندي ، ان منظر براءتها ، خدماتها ، تعاستها ، وقسوة اعدائها ، ورعب استشهادها يجعل شعبا غير قادر على أن يكبح نفسه ، من أن يصرخ : الحرب ! الحرب ضد الانكليز !)

وفي سنة ١٧٨٩ أهدى يوسف شينيه كتابه
(Charles IX ou L'Ecoledes Rois)

(الى الامة الفرنسية) بهذه الكلمات :

(ايها المواطنون الفرنسيون: تقبلوا اهداء هذه المأساة الوطنية، انني اهدي عمل رجل حر الى امة حرة ... ينبغي أن يتغير مشهدكم مع ما تغير من مشاهد الآخرين . ان المسرح الذي يحتضن نساء جميلات وعبيدا وحسب ، لم يعد ملائما لامة من الرجال والمواطنين . ما كان شعراؤكم الدراميون بحاجة اليه ، ليس العبقرية ولا الموضوعات ، بل الجمهور) . (١٥ كانون الاول ١٧٨٩) .

ويقول ايضا : (المسرح عامل تثقيف شعبي ... وبدون ادبائه (يقصد المسرح) ستقف فرنسا ، حيث تقف اسبانيا اليوم ... لقد وصلنا الى اهم عصر في التاريخ الفرنسي ، لان مصير خمس وعشرين مليون انسان ، يكاد يتقرر ...

ان الفنون الحرة استخلف فنون الصيد ، فالمسرح الذى كان طوال هذه المدة ، خانعا ، ذليلا ، متخثثا ، سيوحي منا فصاعدا باحترام القانــون ومحبــة الحريــة وكراهية التطرف ، ولعن الطغاة)[1] .

أما افكار ميرسيه فقد كانت ذات تأثير مباشر في شلر في المانيا . فقرأ شلر كتب الكاتب الفرنسي،وترجمها وجعلها مصدر الهامه . ومن الجدير ذكره ، أن ميرسيه في (مقالته الجديدة) اوحى شلر بالموضوع الرئيس لمسرحيته (وليم تيل) كما فعل ذلك روسو ، بالقياس لـ (فيســكو)[2] ومن المحتمل كثيرا ، ان بعض المشاهد في (دون كارلوس)[3] كانت من وحي ميرسيه . كما ينبغي ألا تنسى صلة الحركة الثورية المبكرة بالرجل الذي جعله مؤتمر الشعب مواطنـا فرنسيا ، ذلك الرجل الذي كان ، على نحو ما ، شاعر الثورة العظيم ، كما كان يتهمون ملحنها العظيم ، انه مؤلف (اللصــوص) ــ ١٧٨١ ــ ٢ (ضــد الطغاة) و (فيسكو) ــ و (المأساة الجمهوريه) ــ ١٧٨٣ ــ ٤ و (دون كارلوس) ــ ١٧٨٥ ــ حيث قال انه حاول عرض (روح الحرية على حد السـيوف) في مقارعتها للطغيان واصفاد الفباء المكسورة ، واهواء السنين الالف المتراخية ، لتحل محل ذلك كله امة تطالب بحقوق الانسان وبالمصائل الجمهورية ، الممارســـة فعلا ، ان شاعر (نشوة الفرح) ــ ١٧٨٥ ــ قد تشرب الحرية والبطولة والمحبة الاخويــة[4] .

---

(١) دراسة في حرية المسرح ــ ١٥ ــ يران ١٧٨٩ .

(٢) انظر البيرت كوبز ، (مسرحيات شلر ، في شبابه) Leroux, 1899 .

(٣) الرسالة الثامنة عن (دون كارلوس) ــ ١٧٨٨ .

(٤) ظل غوته متعاليا عن الروح الثورية ، ومع ذلك يستطيع المرء ان يعثر على أثر من نفوذها في (ايغمونت) ــ ١٧٨٨ ــ حيث يقول البطل ، وهــو على شفا الموت : (أيها الشعب ، دافع عن حقوقك ! لكي تنقذ ما تعتز به ، واجه الموت بفرح . ها انذا اقدم لك اسوة حسنة !) ان الرجل الــذي فصل العلم عن الاضطراب،الذي ندد بالثورةفي (Der Bürgergeneral) ــ ١٧٩٣ ــ و ((Die Aufgeregeten), ــ ١٧٩٣ ــ لم يكن ، بالبداهة، قادرا على فهم الفن ، باعتباره فن الشعب .

ومع ذلك ، فهو ، عند مغيب حياته تقريباً ، أخذ في امتلاك بعض الافكار عن الموضوع • تلك الافكار التي نجد لها آثاراً في (محادثاته مع يكرمان) ومنها . (ان الشاعر الدرامي العظيم ، المستمر في الانتاج في الوقت نفسه، والذي يحفزه هدف نبيل قوي ، يسود أعماله جميعاً ، ربما يستطيع أن يجعل من روح كتاباته روح الشعب ، احسب أن هذا الامر جدير كل الجدارة بالمتاعب والمشقات ... الشاعر الدرامي الذي يتفهم رسالته ، ينبغي له ، أن يعمل بدأب ، في مستوى تطورها الارفع ، كي يكون تأثيره في الشعب ، انبل وانفع •) — ١ نيسان ، ١٨٢٧ •

الاحظ في بعض كتابات غوته ، مثلا في (وليم ما يستر) — القسم الاول والقسم الثاني وما يعقبهما — اوصافاً موجزة لعروض شعبية • ففي منطقة جبلية في (هوخدوف) حول بعض العمال مخزناً للحبوب الى مسرح ، حيث قاموا بتمثيل كوميدية مفعمة بالحركة ، لكن بلا شخوص • شخصان متنافسان يحطفان لفتاة شابة ، من الوصي عليها ، فيتشاجران بسببها • وبعد ذلك بقليل ، يصف انتاجاً شعبياً مرتجلاً ، في الهواء الطلق ! حيث يجري حوار بين عامل منجم وفلاح •

أعلن ميرسيه ان (المسرح هو اقوى الوسائل لتعزيز مكانة العقل الانساني وتنوير الامة بأسرها .) وهكذا فكرت الثورة ، عندما استحوذت على فكرتي روسو ، في المهرجانات الشعبية والتثقيف عن طريق المسرح . ان فكرة المسرح الشعبي لم تكن حكرا على حزب ، اذ نجد اناسا ذوي معتقدات متناقضة يتوحدون في محاولتهم لتأسيس شكل شعبي للفن المسرحي . نجد ميرابو ، تاليران ، لاكانال ، ديفيد ماري ـ يوسف شيبيه ، دانتون ، بواسي ، دانغلاس ، مارير ، كارنو ، سان ـ جوست ، روبسبير ، بيلو ـ فارينس ، برور ، ليندي ، كالو ـ دي هربوا ، كوثون ، باباف ، فوركاد ، بوكيه ، فلوريان وآخرين عديدين ، نجدهم يدافعون عن القضية ، بالكلمات على القرطاس ، وبالافعال . ها هو موجز لبعض الوثائق الثورية التي تخص المهرجانات الشعبية .

ففي تقرير مؤرخ في الحادي عشر من تموز ١٧٩٣ بخصوص الاحتفال بذكرى العاشر من آب ، اقترح ديفيد بعد مراسيم الاحتفال في (Champ - de - Mars) التي كانت تؤلف موضع الجاذبية الرئيس (أن يصار الى مسرح ضخم ، حيث تعرض فيه الاحداث الاساسية للثورة في تمثيل صامت) وبالفعل جرى تمثيل صامت لقذف مدينة ليل بالقنابل .[1]

ولكن لجنة السلامة العامة ، اقترحت ، في الثاني من آب ١٧٩٣ ، تنظيم العروض الدرامية (رغبة منها صياغة العواطف والشخصية الفرنسية في شكل جمهور اصدق تمثيلا) فتبنى مجلس الامة (Convention) المشروع اثر خطاب القاه كوثون .

---

(١) شيدت قلعة لهذا الغرض على ضفاف السين .

كما اصدر المجلس قرارا بتمثيل (مآسي جمهورية ك (بروتوس) و (وليم تيل) و (كايوس كراكوس) .. على ان يكون واحد من هذه العروض التي تقدم في كل اسبوع على نفقة الجمهوريـة)[1] ، وذلك في الفتـرة الواقعـة بين الرابع من آب والاول من ايلول ، اي في الوقت الذي تقام فيه الاحتفالات بذكرى العاشر من آب ، حين تفد الالوف العديـدة من الناس من الاقاليم الى باريس ، على أن تعين البلدية بعض اسـارح ، لتقديم تلك العروض ثلاث مرات في الأسبوع .

وفي تشرين الثاني ١٧٩٣ ، بعد الدراسة الشهيرة التي قدمها ماري ــ يوسفـه شينيه ، بصدد المهرجانات الشعبية ، قدم فبري دي اكلانتين مشروعا اجرائيا لاقامة مسارح وطنية ، وبذلك تم المخطط العام المتعلق بالمهرجانات الشـعبية . وبالفعل انتخبت هيئة من ستة اعضاء هم : روم ، دبفيد ، فوركـروا ، ماتيـو ، بوكيه ، وكلوتس . وفي الحادي عشر من (فريمير) السنة الثانية ، (الاول من كانون الاول ١٧٩٣) وضع بوكيه القررات الاتية في (مشروع) الخطة العامة للارشاد الشعبي ، القسم الثاني (Du dernier degré d'instrution) :

المادة الاولى : المســارح ... والمهرجانات ... جزء من الارشاد الشعبي (دي الدرجة الأولى) .

المـادة الثانيـة : من أجل تسهيل هذه الحركة ... يعلن المجلس أن كل الـكنائس السابقـة والابنية الكهنوتية الفارغـة في الوقت الراهن ينبغي أن تعود للكوميونات .

وفي الرابع من Pluviôse (بلوفواز) ، السنة الثانية (٢٣ كانون الثاني ١٧٩٤) وزع المجلس برئاسة فاديه مبلغ مئة الف ليفر على عشرين مسرحا من مسارح باريس ، (حسب مرسوم الثاني من آب حيث قدم كـل من المسـارح أربعة عروض من اجل الشعب وبواسطته) وفي الثاني عشـر من (بلوفواز)

---

(١) قدم أول هذه العروض في ٦ آب على مسرح الجمهورية . وكان الاعلان عن المسرحية (للشعب ومن أجله) .

للسنة نفسها (٣١ كانون الثاني ١٧٩٤) فوضت لجنة السلامة العامة مديري مختلف مسارح باريس بان (يجعلوا من مسارحهم مدارس للحشمة والسلوك الحسن ••• واضافه مسرحيات اخرى للمسرحيات الوطنية ، تعرض فيها المناقب الفردية ، بكل بهائها) •

أما بواسي دانغيه ، فقد ناشد المجلس ولجنة الارشاد ، نداء مكتوب[1] مؤرخ في ٢٥ (بلو فواز) ـ ١٣ شباط ، قائلا : « ينبغي للمسرحيات ان تكون وسيله لوعي الشعبي ، ومن خلالها يجب تبريز كرامة الرجال العظام الذين سقطوا ، بعرض مآثرهم العظيمه ، التي ينبغي الحفاظ عليها للاجيال القادمة ••• ان الاهتمام بالمسرح باعتباره احدى الوسائل الملائمة لتطوير المجتمع، لجعل الناس اكثر فضيلة واكثر تنورا ، يدعوكم ان لا تسمحوا له بالتوكيد ، لان يصبح موضع مضاربة مالية ، وانما لأن يصبح مؤسسة وطنية ••• فليكن هذا الامر احد الأهداف الرئيسة لخدمتكم العامه • وبهذه الوسيلة ستفتحون آفاقا للذهن البشري كي يصل بسلوكه الى قمم شامخة لم يصلها من قبل ••• وستقدمون للشعب مصدرا جديدا للارشاد والمتعة وستكونون الشخصية الوطنية ، على وفق ما تشاؤون » •

كل هذه الافكار من اجل مسرح وطني لابد له أن يكون مصدر ارشاد ، قد ضم بعضها الى بعض في ٢٠ (فنتوس) السنة الثانية ـ (١٠ آذار ١٧٩٤) في مرسوم لجنة السلامة العامة وهي الدستور الصحيح والاساس لمسرح الشعب •

أقرت اللجنة التي كانت مؤلفة يومئذ من سانت جوست ، كوتون ، كارنو ، باريز ، برويز ، ليندبه ، وكولو ـ دي هيربوا ما يأتي (سيركس (تيترفرانسيز) بأسره ، لعروض يقدمها ابناء الشعب وبشعب ، في اوقات معينة ، كل شهر • وستحمل واجهة المبنى الكتابة التالية : (مسرح الشعب) • اما فرق الممثلين التي

---

(١) بصدد الفنون ، ضروره تشجيعها ، عن طريق المؤسسات التي بوسعها رفع شأنها ، وعن طريق مختلف المنظمات الضرورية للتعليم العام •••

سبق لها أن انشئت في مختلف مسارح باريس فقد طلب منها ، حسب دور كل فرقة ، أن تقدم عروضا ثلاث مرات في كل عقد من الزمن • بيما يمضي لريبورتوار المسرحيات التي ستمثل على مسرح الشعب أن يعرض على اللجنة للحصول على موافقتها • كما تؤمر كل بلدية بتنظيم الانتاجات التي ستقدم مجانا الى الشعب في كل عشر سنوات) •

ادركت لجنة السلامة العامة ان تحويل (تيترفرانسيز) القديم بقصد تقديم عروض شعبية ليس سوى امر وقتي • فمؤسسو مسرح الشعب كانوا على حق عندما تصوروا وجود عراقيل قد لا يمكن تجاوزها في انشاء شكل جديد من الفن الدرامي في بناية قديمة ، كيانها المادي وجمهورها وتقاليدها ستقف جميعا ودائما في طريق تطور الفن الجديد • ولذلك جاهدوا من اجل البحث عن بناية ذات معمار جديد •

ففي الخامس من فلوريال ، السنة الثانية (٢٤ نيسان ١٧٩٤) اخذت لجنة السلامة العامة (باستدعاء فاني الجمهورية للمعاونة على تحويل دار الاوبرا (التي تسمى الان مسرح لابورت سان مارتين الى مدرج يعلوه سقف ، حيث تعرض فيه انتصارات الجمهورية والمهرجانات الوطنية) • وفي ٢٥ فلوريال (١٤ أيار) وقع روبسير وبيلو وبرويو وكولو على مرسوم لتحويل قصر الثورة (الان قصر الكونكورد) الى سرك مفتوح من كل جوانبه لغرض (استعماله في المهرجانات الوطنية) •

ان مجرد تأسيس مسرح الشعب لم يكن كافيا ، اذ كان يتطلب مسرحيات ولذا فاللجنة التي كانت تتألف من روبير وكوتون وكارنو وبيلو ولنديه وبرويو وكولو ، ناشدت الشعراء في السابع والعشرين من فلوريال (الاحتفال باحداث الثورة الرئيسة وتأليف مسرحيات جمهورية •) الا ان اللجنة كانت مشغولة بامور اخرى كالنضال ضد الثورة المضادة والملوك بحيث لم تستطع ان تخصص اهتمامها الموحد لـ (تجديد الفن الدرامي) ففوضت هذه المهمة الصعبة الى لجنة الارشاد العامة في الثامن عشر من (بريريال) – ٦ حزيران ١٧٩٤ –

أما الهيئة التي كان يوسف بابان يمثل روحها النشطة والذكية ، فقــد شرعت بالعمل بجد . ففي الخامس من (مســدور) – ٢٣ حزيــران ١٧٩٤ – شرت نشره دورية تحت عنوان (العروض) موجهة الى مديـري ومخرجـي المسرحيات ، وسلطات البلدية ، والدراميين الخ ففي هده الكراسة المكتوبة باسلوب خطابي ، غير صحيح ، مع التهابه بالطموح الكريم ، لم يعلن بابان الحرب علـى المضاربات التي تورط فيها الكتاب والمخرجون ، وعلى اللااخلاقيـة الفاضـحة ، والارباح الطائلة التي تفردت بها المؤسسات المسرحية فحسب ، بل على روحية العهد الكسون ، ووضع الفن المستجدي ايضا . فقال : (ما زالت المسارح تنوء بنفايات النظام القديم ، والمسرحيات الضعيفة التي تحتذي اساتذة الفن ، حيـث لا مجـال للفن ولا للذوق ، حيث الافكار والمصالح التي لا تعنيا في شيء ، والعادات والتقاليد الغريبة عنا . ان علينا ان نكنس هده الكتل الهلامية من مسارحنا ... علينا ان نطهر المسرح ونسمح للعقل بالدخول والنطق بلغة الحرية ، ونثر الازهار على قبور الشهداء ، و لتغني بالبطولة والفضيلة والهام الناس حب القانون والوطن .)

لقد اهابت الهيئة بكل الناس المتنورين الفنانين والمخرجين والكتاب الوطنيين أن (يمكروا بالنفوذ الاخلاقي الهائل الذي تمارسه المسرحيات . فعليه ان تنشيء مدرسة شعبية عظيمة ، حيث يحترم فيها الذوق والفضيلة عـلى حد سـواء) ان هده لم تكن محاوله لتضحية الفن على مذبح السياسة ، كما قيل . بل على الضد من ذلك ، فان بابان باسم الهيئة ، احتج بشدة ضد تشويه بعض النصوص المسرحية على ايدي (الهيبريين) قائلا : (ان من اول القوانين التي يجـب ان تحتـرم في المسرحيات قوانين الذوق السليم والحس السليم) . ان عظمـة مفهومـه لفـن الشعبي توضح بجلاء في مرسوم الحادي عشر من (ميسيدور) ، السنة الثانية ، (٢٩ حزيران ١٧٩٤) حيث ينتقد بلا رحمـة المسرحيات التافهة للجمهوريـة المكتوبة للاحتفالات بالكائن الاسمي ، التي حصت من شأن الموضـوع بتفاهتها وضآلتها . وبهذا الصدد يقول :

« ثمة العديد من الدرامين الحديرين الذين يرصدون تيار (الموضة) ؟ انهم يعرفون بدلات الموسم والوانها ، يعرفون ، لحد اليوم ، الواحد ، متى يرتدي المرء القلنسوة الحمراء ومتى ينزعها ، أن عبقريتهم حاصرت المدينة برمتها واحتلتها، بينما جمهوريونا الشجعان بالكاد فتحوا ثغرة واحدة ... ومن هنا ، تأتي فساد الذوق وانحطاط الفن ، وبينما العبقرية تفكر وتتأمل ، وتحت مفاهيمها في البرونز ، فان التفاهة المستحدية تحت حماية الحرية ، تحمل غار اللحظة ، وتقطف دونما جهد ، ازهار النجاح الزائل ... دعونا نلهم شبابنا الادباء ، بفكرة مفادها : ان الطريق الى الخلود طريق صعبة ، فان ارادوا أن يقدموا الى الشعب الفرنسي اعمالا تمتد على الزمن كمجده ، فلا بد لهم من تحاشي وهج النجاح غير المجدي والنجاح الذي لا يمتاز بشيء ، لان ذلك الامر يقضي على الموهبة ويتسبب في ضياع العبقرية في ومضات قليلة قصيرة الاجل تنبثق في ليل من الدخان ، ان المحاولات المتسرعة لانتزاع اكليل النصر ، وفق صيغة تامة ، لن تستطيع الا أن تنتهي الى الحط من شأن العمل والعامل ، أن الهيئة تأسف عميق الأسف ان تضطر الى الاشارة نحو الخطوات الاولى في طريق الذوق السليم والجمال الاصيل ، من خلال دروس قاسية ، وبما انها تولي الفنون باعظم الاهتمام ، فهي تتسلم قضية تحديدها بيدها ... ومن هنا تحس بانها مسئولة امام الامة والادب ، وامام نفسها والشاعر والمؤرخ والعبقرية، ستكون مدانة بالاهمال الشديد، لو انها حابت في توجيه القدرات العبقرية ... والآن ، فليمض مؤلف الشباب في مجال الحقل الذي امامه دونما خوف او وجل ... وليتجنب بلا تردد الخط الاقل مقاومة في التفكير ، وليتحاش التفاهة في كل شكل من اشكالها ، أن الكاتب الذي يقدم اشياء مبتذلة بدلا من الدروس النافعة والعمل التافه بدلا من العمل المفيد ، والكاريكتيرات عوضا عن الشخصيات ، لا جدوى منه للادب ، للتفسخ الاخلاقي ، للعدوى : كان افلاطون سيقصيه من جمهوريته » »

ان الروح السامية لهذه الفقرة تربيا في اية ابد كان الفن مؤنسا . ولسوء الحظ كان الكتاب غير مؤهلين لمستوى المهمة : فبادان هسه لم يكن قادرا على كتابة النص الذي اعلن عنه في مرسومه المؤرخ في التاسع والعشرين من حزيران بصدد تجديد المسرح . وقد جرف في العاشر من (تيرميدور) ـ ٢٨ تموز ـ بتأثير الزوبعة التي جرفت معه ، فضلا عن روبسبير سان جوست ، عبقري الثورة نفسها . من المؤسف الاعتراف ان فناني ذلك العهد ، ولا سيما الكتاب، غير مؤهلين للمقارنة بقادة الثورة . وهذا الامر صحيح بالقياس الى الكتاب بخاصة ، لان الرسم على الاقل كان له ديفيد ، والموسيقى ميهول ، ليسوير ، كوسيك ، شيروبيني والمارسيليز . اثارت هذه التفاهة الحزن لدى (اللجنة) واستدعت كلمات مرة من قبل روبسبير وسان جوست . فقال روبسبير في خطاب بتاريخ الثامن عشر من (فلوريال) ـ ٧ أيار ١٧٩٤ ـ (أن الادباء عموما لطخوا شرفهم ، في هذه الثورة ، والعار الابدي الذي يلازم اذهانهم ، يبدي ، في أن عقل الشعب هو الذي تبوأ المكانة الاولى .) ان سنة ١٧٩٣ تحدد بداية التطورات البارزة لـ (لعودفيل) كما اشار الى ذلك كل من بوحين مارون[1] ويوحين ديسبوا[2] .

ولكني ارى : ان بطولة الشعب (الامة) كانت مندمجة في ساحة القتال ، في الاجتماعات، في الاخلال بالامن . مَن كان من الحذلقة بحيث يستطيع ان يكتب بينما الآخرون كانوا يحاربون ويقاتلون ؟ الجبناء وحدهم كانوا معنيين بالعون . ولكن ليس من السوء كل السوء أن نفكر أن تلك العاصفة السامية مرت دون ان تخلف اثرا سيبقى ماثلا خلال القرون ؟

بعد خمسين عاما ، جاء رجل واحد ليعبر عن اصداء تلك الانفجارات . وكان هذا ميشيليه الذي لم ينقل لنا قصة تلك الايام البطولية فحسب ، بل روحها بالذات . ميشيليه الذي كتب تاريخ الثورة ، كرجل عاش ذلك التاريخ بصدق ، مواصلا ،

---

(١) التاريخ الادبي لمجلس الامة (٢) Le Vandalisme revolutionarie

على نحو غريزي ، حمل تقاليد مسرح الشعب • وقد شرح افكاره لتلامذته بما عرف به من بلاغة، حين قال : « عليكم أن تسيروا في مقدمة ابناء الشعب • قدموا لهم ذلك الارشاد المجيد ، الذي كان مجمع ثقافة المدن العريقة • قدموا لهم مسرحا ، هو حقا مسرح الشعب • اعطوهم على خشبة ذلك المسرح اساطيرهم الخاصة بهم ، واعرضوا مآثرهم عليهم • ربوا الشعب بالشعب ••• المسرح هو اكثر العوامل قوة في التثقيف والتعليم ، انه يمضي قدما في انشاء الصلات الصميمة بين الاسان والاسان • انه ، على ما احسب ، أمثل أمل لتحديدنا الوطني • اعني مسرحا شموليا من الشعب ، يرجع اصداء كل فكرة من افكار الشعب ، ويصل الى كل مسكن •• اود أن أرى قبل ان اموت روح الاحياء الوطني في المسرح •• دراما تمتلئ بحرارة في ارجاء الريف كافة ، حيث قدرة الموهبة ، والقوة الخلاقة تكمنان في القلب ، حيث الخيال المفعم بالحيوية والشباب ، خيال الشعب الحديد كل الجدة ، للتخلص من الأعدادات المسرحية الفخمة والملابس الزاهية ، والملحقات الطبيعية التي بدونها لا يستطيع دراميو هذا العصر الرث ، هؤلاء الدراميون الضعاف ، ان يخطوا خطوة واحدة ••• فما هو المسرح ؟ انه يعني ترويض المرء لنفسه ، والتخلي عن الانانية والربح الفردي ، من اجل اتخاذ دور أمثل • اواه ، ما اشد حاجتنا لهذا الامر ••• تعالوا ، اناشدكم ، تعالوا لتنشروا على ارواحكم في مسرح الشعب ، بين ابناء الشعب انفسهم[1] • »

اقترح ميشيليه بعض الموضوعات من ادبنا الوطني الملحمي ، الموضوعات الصالحة للمعالجة و لتناول في مسرحيات الشعب كـ : جان دارك ، و (La Tour d'Auvergne) و (اوسترليتز) و (معجزات الثورة) •

وعبر ميشيليه جاءتنا مثل الثورة العليا ، كما جاءنا مفكرو القرن الثامن عشر ، نحن الذين نعمل جاهدين على وضع اسس مسرح الشعب •

---

(١) ميشيليه — L'Etudiant (سلسلة المحاضرات)—(١٨٤٧—١٨٤٨)

يمكن للمسرح ان ينتمي لعصرنا

ايرفن بسكاتور

لاي قرن ينتمي المسرح (الحديث) ؟ انه يقطن في دار الاوبرا العائدة للقرن المنصرم • ففي اشد امراكز المسرحية اشتمالا ، في العالم الغربي ، يجد المسرح (الحديث) نفسه في ابنية مؤجرة ، بينما حشود الناس تملأ الطرق الفرعية ، في حين تزدهر قصور الافلام (يقصد دور السينما) ازدهارا مرموقا •

ان قصر الافلام في مدينة ابراديو هو رمز لمسرح الشعب اليوم • حين يدخل الجمهور الى هذه العمارة الفخمة الواسعة يجد ارض العجائب السحرية ، يجدها كاملة على شاشة ذات بعد واحد • العلم الحديث والتكنولوجيا يحرران الخيال البصري • فالفلم باستخدامه الوسائل التقنية ، التي يمده البحث العلمي بها ، يستطيع ان يغطي الأرض والسماء وما تحت البحر • يستطيع أن يوصل رسالته الى كل ركن من اركان البيت ، الى اسمد الاماكن من الشاشة ، بحيث (يوفق للوصول الى التفاصيل المنزلية) باللقطات السينمية المقربة ، او بزيادة قوة الصوت والموسيقى والمؤثرات الصوتية •

الا ان الجمهور الراهن عندما يرتاد المسرح لمشاهدة مسرحية ما ، يجد خشبة المسرح معدة بالمشاهد والممثلين ، على الطاق اللاحيالي نفسه الذي كان مستخدما منذ ان ابتق مقدم خشبةالمسرح (Procenium box-stage) لمسرح النهضة في القرن السادس عشر • ان اكثر ما تمتلك هو بهاء الكوميديا – الموسيقيةعلى المسرح• بينما ما تعير هو اقل ما يمكن من الاشكال القديمة في عام جديد • واذن ، هل كان لمادة الدراما وشعرها مفر من الايختلفا عنطرائق حياتنا المتغيرة؟ كانت المائدةالدوارة اهم اختراع بالقياس الى المسرح، وقد استخدمت لاول مرة فيخمسينات القرن التاسع

عشر • وهي تستخدم اليوم في الكوميديات الموسيقية ! فخشبة مسرح العلبة المكمشة ، ما زالت ، بما تقدمه من مسرحيات عائلية صغيرة ، غير متحركة تقريبا • انها لن تتوسع ، لن تتحول ، لن تنفتح ، انها لن تتزحزح • ففي هذا النطاق الضيق ، لا بد للدراما ، لا بد أن يحركوا عصرا من العاصفة والتغير وسقوط السلالات والثورات ! لقد سير كل شيء بأسكيت الجديد ، شن الحروب ، سلوكنا ، وحتى تفكيرنا • كل شيء الا المسرح ! حتى شكسبير الذي استخدم مختلف اقسام خشبة المسرح ، ليقيم عليها عالما ، غير محدود بالزمان والمكان ، يبدو اليوم اكثر ثورية ، في استعمال تلك الخشبة من معظم مخرجينا الحديثين • فما يشدنا من اواصر بهذا القرن اكثر مما يشدهم •

ان ابحث في الصوت قدم لنا امكانات غير محصورة في استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية في المسرح • فعرض الصور المتحركة على الشاشة ، واداة التلوين ، والتبدل المتقابل بين الضياء وبين (ضياء العلم) وتحريك الخشبة على نحو متكامل ، من خلال هذه الوسائل والعديد من الوسائل الاخرى ، هو ما استحدثه اعظم الخلاق ، ليحل محل صندوق الدب القديمة • فماذا سيحدث اذا كان لهذا العلم ان يدخل معمارا جديدا تمام الجدة ، ليجعل خشبة المسرح ماكنة مسرحية ، عالم عجائب ، حلبة لصراع الافكار ، او حتى وضع الجمهور على المائدة الدوارة ليتفجر الأيهام السكوني لمسرحنا الراهن مجرا دماميا ؟ لا اقول ان التكنيك الجديد سيكون مخلص المسرح • انما اقول انه يستطيع التعبير عن مضامين جديدة بتحرير القوى الخلاقة لكتاب المسرح والمخرجين والممثلين •

حاول ميرهولد ، بدافع الحاجة لاشكال جديدة للتعبير عن افكار جديدة ، ان يتجاوز المسرح السكوني القديم بفرض الحركة الاكروباتية على ممثليه • غير انه ، بدلا من تحرير مسرحه اضطر ممثليه الى الانخراط في نظام ميكانيكي — حيوي كثيرا ما شوه التعبير عن افكاره • لنفرض ان ممثلا في مسرح ميرهولد توجب عليه ان يلقي مونوجا طويلا ، بينما هو يرتقي سلما • القيود الفيزيقية ستمنع

الحركة الطبيعية ، لذلك عرض مير هولد على الممثل سلسلة من الالتواءات لتلائم مع حركة السلم .

مهما يكن من امر ، ينبغي لنا أن نتعلم كيف نوائم بين السلم والحركة ، بحيث تتجاوز قيود مقدم خشبة المسرح. علينا ان نصبح فنانين احرارا، يستطيعون استخدام المميزات (العبريقية) للمسرح ، كما يفعل الرسام حين يمزج الوانه بحرية على قماشة الرسم . بهذه الوسيلة ، سنستخدم جهاز الحركة الدائرية ، والمائدة الدوارة ، والمسرح المنخفض ، الذي يعلو وينخفض ، تبعا للمستويات المتغيرة ، والسلم المتحرك ، والجسور الآلية والمصاعد . كذلك ستستخدم الافلام والتلفزيون بالتوافق مع خشبة المسرح ، للحصول على لقطات مسرحية . تصوروا حقول العمل الاخرى ، السايكولوجية منها والملحمية ، التي ستفتح على مصاريعها بهذه التركيبات ! ان التناقضات بين الفكر الواعي الناطق وبين الفكر اللاوعي ستظهر للعيان .

وهكذا يمكن للمونولوجات ان تصبح مرئية ، كما يمكن للمناجاة الباطنية ان تبرز الى الخارج وتُرى الملاحظات الجانبية رؤيا العين ، وتعقب الدوافع الى مصادرها . كل هذه الامور يمكن تحقيقها عن طريق المقابلة التناقضية بين المادة الجديدة المتجاوزة للابعاد (بواسطة الاسقاطات التي تشير الى العالم الخارجي) وبين المادة الانسانية (المتمثلة في الممثلين على خشبة المسرح والمشهد الفعلي) . كذلك يمكن استخدام الفلم كخلفية متحركة ، او كجوقة ، تفسر ، تتنبأ ، تتفلسف .

ان هذا الامر ليس الا اشارة الى المسرح الجديد الجدة كلها ، المحتمل الوجود ، المسرح الذي سينتمي بكليته الى عصرنا . ان الدراما تستطيع مرة اخرى ،ان تحتل فعلها في حياة عدد عظيم من الناس، كما كان فعل المسرح الاغريقي. مرة اخرى يمكن ان تكون (يقصد الدراما) موضع جاذبية ، من خلال التمثيل الصادق للحقيقة ،ان تثقيف الجمهور المدرب تدريبا بصريا ، عن طريق الافلام يمكن

استخدامه للحصول على فائدة عظيمة • وكما توسعت حصية الدراما ، اصبح في الامكان ان نجعل من التدريج ومن ايامنا هذه دراما ملحميه ، كما هي الحال مع افضل رواياتنا و حتى ايسر الحوادث في صحفنا • ان الرمزية التجريدية ، التي تخلق المسرح للقلة ، يمكن ان تفسح في المجال لاندفاع خط جديد من الواقعية المثيرة ، المثورة ، المتوسعة •

أما الصانعون ، فسيطورون مسرحا عظيما حديثا ، اذ ما وجد حيالهم ودكاؤهم الهاما حيا ، مفعم النشاط ، فهل يبدو هذا حلما من الاحلام ؟ ان الرؤيا ، كثيرا ما خلقت الواقع •

الكسيس دى توكفيل

كتب الكسيس دي توكفيل (١٨٠٥ - ١٨٥٩) ما يمكن ان يعتبر الى الان أفضل كتاب منفرد عن الولايات المتحدة ، هو (الديمقراطية في امريكا) - ١٨٣٥ - وفصله عن الدراما والديمقراطية ، الذي يعاد نشره هنا ، ليس فصلا تعريفيا مطلقا بل هو موضوع مناقشه لامحدودة ، تتناول اوجه البحث المطروقة بالممكن تصورها. اما وجهة نظر المؤلف فيمكن مقارنتها بوجهتي نظر ييتس وزولان .

بعض الملاحظات
عن الدراما لدى الشعوب الديمقراطية

الكسيس دي توكفيل

حين تنسف الثورة النظام الاجتماعي والسياسي لشعب ما ارستقراطي ، تبدأ بالتغلغل في الادب ، فتظهر أول ما تظهر ، عموماً ، في الدراما ، حيث تبقى واضحة دائما هناك .

ان الراصد لمس درامي ، سرعان ما يدهش ، الى حد ما ، بالانطباع الذي يتقنه . ويعوزه الوقت للعودة الى ذاكرته ، او استشارة من هم اقدر منه في الحكم . اذ لا تتيسر له مقاومة الاتجاهات الادبية الجديدة ، التي اخذ يحس بها ، فيخضع لها قبل ان يعرف ماهيتها .

أما المؤمنون ، فهم سريعو التأهب لاكتشاف مسيرة ذوق الجمهور ، في توجيه السري . ومن ثم يصوغون نتاجاتهم تبعاً لذلك ، بينما ادب المسرح ، بعد ما تقوم بدوره ، في الدلالة على اقتراب الثورة الادبية ، سرعان ما يساعد الثورة على الاكتمال . فلو اردت ان تحكم مقدما على ادب شعب يوشك على الانتكاس في الديمقراطية ، فما عليك الا أن تدرس نتاجاته الدرامية .

وفضلا عن ذلك ، فان ادب المسرح ، حتى بين الشعوب الارستقراطية ، يؤلف اكثر اقسام ادبها ديمقراطية . أن اكثر ما يرضي الجمهير ادبيا ، هو ذلك الامتاع المستمد من العروض المسرحية ، التي لا تقتضي الدراسة ولا الاعداد للاستمتاع بها : انها تستولي عليك وسط اهوائك وجهلك . وعندما يبدأ التعمق غير

المدرب ، بمسرات الذهن ، في التأثير في طبقة من المجتمع ، سرعان ما يجذبها (يقصد المسرات) الى خشبة المسرح • ان مسارح الامم الارستقراطية كانت دائما مليئة بالمتفرجين الذين لا ينتمون الى الارستقراطية • ففي المسرح وحده تمتزج المراتب العليا مع المراتب المتوسطة ، والطبقة السفلى • هناك فقط يرتضي الاوائل ان يصغوا الى آراء الاواخر ، او على الاقل ، أن يسمحوا لهم بابداء الرأي • ان الناس المثقفين ، اصحاب الانجازات الادبية ، يلقون ، في المسرح ، صعوبة باستمرار لا يلقونها في اي مكان آخر ، في جعل أذواقهم تسيطر على اذواق الشعب ، وفي منع انفسهم من الانجراف بها • ان الجزء الخلفي من المسرح كثيرا ما يسن القوانين للمقاعد الامامية •

فلو كان من الصعوبة لاية ارستقراطية ان تحول بين الناس وتسلم الزمام في المسرح ، فمن المفهوم ، على نحو عجيب ، ان الشعب سيكون صاحب الشأن هناك ، حين تغزو المبادئ الديمقراطية القوانين وقواعد السلوك ، عندما تختلط المراتب ، عندما تتقارب العقول والمصائر ، عندما تفقد الطبقة العليا ، فضلا عن ثروتها الموروثة ، سلطتها ، تقاليدها ، ورفاهيتها • فالاذواق والخصال الطبيعية بالقياس الى الامم الديمقراطية ، في صدد الادب ، ستكون ، اذن ، بروزه القسمات في الدراما ، وربما سيمكن التكهن باندلاعها هناك بحدة • أما المعايير الادبية للارستقراطية ، في الساحات المكونة ، فانها ، ستتعدل ، ان صح القول بصورة مشروعة ، تدريجية ، هادئة ، بينما ستقلب رأسا على عقب في المسرح ، بعنف •

الدراما تقدم لنا معظم الميزات الجيدة الكامنة في الادب الديمقراطي ، وكل معايبه تقريبا • فالشعوب الديمقراطية تسترخص المعرفة الواسعة كثيرا ، ولا تُعنى الا عناية يسيرة بما حدث في روما واثينا • انها تريد ان تستمع الى ما يعنيها ، وما تتطلبه لا يعدو صورة وصفية للعصر الراهن • اما حين يؤتى بابطال العهود العريقة وعاداتها وتقاليدها ، الى خشبة المسرح ، على نحو متكرر حيث يُراعي المؤلفون الدراميون باخلاص القواعد القديمة ، فذلك دليل كاف للاستنتاج ان الطبقات الديمقراطية ما زالت غير قابضة على زمام المسارح •

ان راسين يكتب دفاعا متواضعا جدا في مقـدمة (Britannicus)
لانه تحلى عن جوبيا بين (الفيستاليين) الذين (لا يسمحون بوجود شخص
بينهم يقل عمره عن ست سنين او يتجاوز العشر) على ما يذهب اليـه اولوس
جيليوس • نحن على ثقة انه « كن ليتهم نفسه بالاساءة ، ما كان ليدافع عن
نفسه بصدد اللوم الذي وجه اليه » لو انه كتب لمعاصرينا •

مثل هذه الواقعة لا توضح حالة الادب يومئذ فقط ، بل توضح حالة المجتمع
كذلك • فالمسرح الديمقراطي لا يبرهن على ان الامة ما تزال في دولة ديمقراطية
فكما رأينا منذ قليل ، حتى في الارستقراطيات ، قد يحدث ان تؤثر
الاذواق الديمقراطية في الدراما ، اذ حين تسود روح الارستقراطية سيادة
مطلقة على خشبة المسرح ، يصبح المجتمع بأسره ارستقراطيا ، بواقع برهان
يتعذر دحضه ، ومن ثم يصح الاستنتاج بجرأة ، ان الطبقة المتعلمة ، المثقفة ،
التي تسيطر على الكتاب الدراميين ، هي التي تسود الشعب وتحكم البلد •

فالاذواق الرفيعة والمتعجرفة في ارستقراطية ما (عند ادارة المسـرح) قلما
ستخيب في لقيادة والقيام بضرب من الانتقاء في الطبقـة الانسـانية • بعض
ظروف المجتمع ستستأثر بالاهتمام الرئيس لهذه الارستقراطية • ومن ثـم
فالمشاهد التي تصور العادات والتقاليد ستكون مفصلة لدى العرض على خشـبة
المسرح • كما ان فضائل معينة او حتى رذائـل محـددة ، سـتكون جديـرة
بالشخصيص هناك ، بصورة خاصة ، مصدر الى استقبالها استقبالا حماسيا ، بينما
سيغض النظر عن فضائل ورذائل اخرى • ان الجمهور الارستقراطي ، لن
ينتمي ، على خشبة المسرح ، او في ي مكان آخر ، الا بشخوص ذوي قـدر
ووزن ، ومن يتعاطف الا مع الملوك • وهذا الامر ينطبق على الاسلوب ايضا •
فالارستقراطية ميالة لان تفرض على المؤلفين الدراميين طرائق معينة من التعبير
تكون مفتاحا لكل شيء يقدم • ومن خلال هذه الوسائل ، كثيرا ما تصور خشبة
المسرح جانبا واحدا من جوانب الانسان ، او احيانا ، تمثل الخشبة شيئا لا يمكن

المنور عليه في الطبيعة البشرية على الاطلاق ، اي انها (يقصد الخشبة) تسمو على الطبيعة وتتجاوزها .

أما في المجتمعات الديمقراطية ، فان المتفرجين يفتقدون الى مثل هذه التحيزات ، وقلما يظهرون مثل هذه الامور المتنافرة ، انهم يرغبون في ان يروا ، على المسرح ، خليطا من المشاعر والافكار التي تحدث امام اعينهم . فتصبح الدراما اشد وقعا ، واولى صدقا ، واكثر عمومية . وأيا ما كان الامر ، يحدث ، احيانا ، أن يتجاوز كتاب المسرح ، في البلدان الديمقراطية ، حدود الطبيعة الانسانية ، لكن، في جانب يغاير جانب اسلافهم، انهم حين يبحثون عن التفصيلات الدقيقة ، في عرض خصائص اللحظة الآنية ومميزات الشخصيات الخاصة ، ينسون تصوير الميزات العامة للجنس البشري .

وعندما تكون خشبة المسرح تحت امرة الطبقات الديمقراطية فانها تسمح بقدر كبير من حرية العمل في طريقة معالجة الموضوعات واختيارها . وبما أن التعلق بالدراما ، بين جميع الادواق الادبية ، هو من أكثر الامور طبيعية ، بالقياس الى الامم الديمقراطية ، فان عدد المؤلفين والمتفرجين ، والعروض المسرحية بازدياد مستمر في هذه المجتمعات . ومن ثم ، فهذه الجماهير الواسعة ، المؤلفة من العناصر المختلفة كل هذا الاختلاف ، المنتشرة في مختلف الاماكن ، لا يمكن ان تقر بالقواعد نفسها او ان تمتثل للقوانين ذاتها ، فان اي اتفاق في الرأي غير ممكن ، بين المحكمين العديدين الذين لا يعرفون متى يجتمعون مرة اخرى ، ومن ثم يصدر كل منهم حكمه الخاص على العمل المطروح . فاذا كان مفعول الديمقراطيه يقتضي ، عموما ، الارتياب في سلطه التقاليد والقواعد الادبية حيث ، التي تعرض على خشبة المسرح ، فان الديمقراطية تلغيها بأسرها (يقصد التقاليد الخ) واضعة مكانها نزوة كل مؤلف على حدة ، ونزوة كل جمهور على انفراد .

ان الدراما ، تعرض ، على نحو متميز ، الحقيقة التي تحدث عنها سالفا ،

عند حديثي العام عن الاسلوب والفن في الادب الديمقراطي • فحين يقرأ المرء النقدات التي افرزتها النتاجات الدرامية ، في عصر لويس الرابع عشر ، يندهش عندما يلحظ التركيز الشديد الذي اولاه الجمهور لاحتمالات العقدة (الحبكة) والاهتمام الذي عزي للتناسق المتكامل للشخصيات ، وتجنبها عمل اي شيء لا يمكن تفسيره وفهمه بسهولة • فالقيمة التي عزيت للصيغ اللغوية ، في تلك الفترة ، والشقاق التافه حول الكلمات التي رشق بها كتاب الدراما ، كل ذلك ليس اقل مدعاة للدهشة • يبدو ان رجال عصر لويس الرابع عشر عقلوا اهمية ، فيها الكثير من المبالغة ، على تلك التفصيلات ، التي قد يمكن ادراكها في الدراسة ، لكنها لا تلفت الانتباه على خشبة المسرح • ذلك أن الهدف الرئيس من اعمال الدرامي هو التمثيل ، وميزته الاساسية هي التأثير في الجمهور • غير أن افراد الجمهور والقراء ، في ذلك العصر ، كانوا متماثلين ، فما ان يغادروا المسرح ، حتى يستدعوا المؤلف لاصدار الحكم عليه ، في بيوتهم الخاصة •

فالاعمال الدرامية ، في البلدان الديمقراطية ، تصغي اليها ، دونما قراءة • ومعظم الذين يتوافدون على متع المسرح ، لا يذهبون الى هناك سعيا وراء مسرات الذهن ، بل بحثا عن عواطف القلب الملتهبة • انهم لا يتوقعون ان يستمعوا الى عمل ادبي جيد ، بل ان يروا مسرحية ، شريطة ان يكتب المؤلف لغة سليمة بصورة صحيحة مفهومة ، وان تثير شخوصه تعاطفا وفضولا ، عند ذاك يرضى الجمهور بما قدم ، فلا يعود يسأل عن شيء امعن في الخيال ، انما يرجع مباشرة الى الحياة الواقعية • ومن ثم ، يقل الطلب على دقة الاسلوب ، لان الملاحظة الدقيقة لقواعد الاسلوب ، لا تدرك بسهولة من على خشبة المسرح •

أما عن امكانات العقدة ، فهي غير متلائمة مع التجديد الدائب ، والمفاجأة ، وسرعة الابتكار • ومن ثم ، فهي مهملة ، وهذا الاهمال مبرر لدى الجمهور • كن على ثقة ، انك لو نجحت في اجتذابه الى ما يؤثر فيه ، فانه لن يهتم بطريقة الاجتذاب تلك ، وهو لن يلومك ابدا ، اذا ما اثرت فيه عواطف عارمة ، خلافا للقواعد الدرامية •

فالامريكون الذين يرتادون المسرح ، يبدون للعيان مختلف الميول التي سبق ان وصفتها ، غير انه ينبغي لنا الاقرار بان عددا قليلا جدا منهم من يرتاد المسرح . ومع ازدياد رواد المسرح والمسرحيات ازديادا هائلا في الولايات المتحدة، في السنوات الاربعين الاخيرة ، فان سكان البلد لم يتحمسوا في هذا الضرب من المتعة الا بتحفظ شديد . ويعزى هذا الامر الى اسباب خاصة ، كالتي سبق للقارىء أن تعرف بها ، القارىء الذي تكفيه كلمات قلائل لتذكره بها .

ان المهاجرين الذين اسسوا الجمهوريات الامريكية ، لم يكونوا اعداء المتع فحسب ، بل كانوا يكنون عن كراهية خاصة للمسرح ايضا . انهم كانوا يعتبرونه تسلية مقيتة ، وطالما كانت مبادؤهم تبجل السيادة ، على نحو مطلق ، لم تكن العروض التصويرية معروفة ، على الاطلاق ، بينهم . وقد خلفت آراء الاسلاف الاوائل للمستوطنات آثارا جدا عميقة في اذهان الاحفاد .

أن التماثل العميق في العادات ، والصرامة الشديدة في السلوك ، اللذين ما زالا قيد الملاحظة في الولايات المتحدة ، قد كان لهما موقف مضاد حيال الحقبات الاضافية ، في طريق تطور الفن الدرامي . فليس ثمة موضوعات درامية في بلد لم يشهد كوارث سياسية عظيمة ، بلد لا ينتهي فيه الحب الا الى الزواج دائما بصورة مباشرة سهلة ، حيث الشعب يقضي كل يوم من ايام الاسبوع في (جمع) المال ، وفي ارتياد الكنيسة يوم الاحد . هذا الشعب ليس لديه ما يخوله بدعوة آلهة الكوميديا .

ان واقعة واحدة تكفي لان تريا ان المسرح ضئيل الشعبية في الولايات المتحدة . فالامريكيون الذين تسمح قوانينهم باكبر قسط من الحرية ، وحتى حرية الكلام ، في ميادين الفعاليات الاخرى جميعا ، عرضوا كتابهم الدراميين لنوع من الرقابة . فالعروض المسرحية لا يمكن أن تقدم الا بترخيص من قبل سلطات البلدية . وهذا الامر يساعد لتبيان مدى التماثل بين المجتمعات والافراد،

ان الافراد يحصنون انفسهم ، بلا وازع من ضمير ، لعواطفهم المتحكمة فيهم ، ولكنهم يعون اشد العناية ، بعد ذلـك ، لئلا يستسـلموا كل الاسـتسلام لصـورة الاذواق التي لا يمتلكونها •

ومن هنا، الدراما تتصل العمق اتصال بالعديد من الروابط التي تشدها بالوضع الراهن للمجتمع ، وبملك تبر الادب ، في قسم من أقسامه • فالدراما ، في عهد ما ، لا يمكن ابدا ان تتلاءم مع العصر الذي يلي ذلك العهد ، لو حدثـت في الفتـرة بين العهدين ، ثورة مهمة ، بدت عادات الامه وقوانينها •

قد يكون المؤلفون العظام ، في عصر سابق ، مقروئين ، أما المسـرحيات التي كتبت لجمهور مختلف عن الجمهور الذي كتبت له ، فلن تكون موضع متابعه • ذلك ان الكتاب الـدراميين السـابقين لا يعيشـون الا في الكتـب • ان الذوق التقليدي لبعض الافراد ، والزهو ، و (الموضه) او عبقرية ممثل مـا ، قد تبقي على الدراما الارستقراطية ، في بلد دمقراطـي ، او قد تبعث فيهـا الحياة لوقت ما ، لكنها ستنهار من تلقاء نفسها ، بسرعة ، انها ستهمل ، دون أن تقلب رأسا على عقـب •

الفهرست